VLADIMIR STREINU

●

PAGINI DE CRITICĂ LITERARĂ I

Coperta: *Cristea Müller*

VLADIMIR STREINU

PAGINI DE CRITICĂ LITERARĂ

I

MARGINALIA, ESEURI

14-82

1968
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

Materia acestor două volume este extrasă din activitatea de critic literar desfășurată de autor de-a lungul a douăzeci de ani. Volumul întîi cuprinde interpretări de opere particulare, ca și studii și eseuri mai largi, selectate din primii zece ani (1928—1938) și tipărite acum a doua oară după ediția din 1938, dar sporite cu unele adausuri contemporane ; iar volumul al doilea, selectîndu-și materia proprie din deceniul următor (1938—1948), se tipărește acum întîia oară.

Lăsăm pe seama cititorului tot ceea ce poate observa ca mișcare a spiritului critic de la un volum la altul. Chiar de aceea, autorul a găsit cu cale să nu-și modifice în nici un fel afirmațiile de atunci, idei și stil urmînd să păstreze fidel atît imaginea momentului de cultură respectiv, cît și mica istorie a unei gîndiri și conduite critice.

Dar o precizare în legătură cu această fidelitate e totuși necesară. Cele două decenii de cultură literară, la care se referă în cea mai mare parte volumele de față, pe cît au fost de glorioase, reprezentînd fără îndoială al doilea mare pisc al istoriei literaturii române după cel „Junimist", dimpreună cu care, fiind poate deopotrivă de impunător, rămîne și deopotrivă de inexplicabil, pe atît au fost și de dramatice. Această înfățișare le vine de la faptul că mai toate marile valori ale timpului, producîndu-se împotriva stării generale de spirit, au avut mai întîi de învins o opinie publică nu numai îndărătnică, dar și deschis ofensivă.

Atmosfera de luptă, în care aceste valori s-au constituit, a lăsat urme asupra criticii participante la dezbaterea de epocă. Dată fiind confuzia criteriilor de judecată, militantismul estetic e ținuta cea mai evidentă a prezentelor Pagini de Critică Literară ; *dar formularea ideilor,*

de care autorul nu s-a despărțit încă, poate fi pusă într-o măsură oarecare pe seama eficacității momentane. Astfel, tonul afirmațiilor, cîteodată aprins, chiar dogmatic și exclusivist, e mai curînd al nevoii militante decît al firii autorului. Nici unul dintre criticii momentului și nimeni pe lume, trebuind să intervină într-un vacarm de erori, nu și-a spus în șoaptă adevărul în care crede.

Totodată, unii termeni ai disputei, sub imperiul aceleiași nevoi combative, și-au asumat înțelesul general poate fără nuanțările necesare și, folosiți atunci ca să împrăștie confuzia de epocă, ar putea azi da loc unei confuzii de principiu. Cum însă nu înlăturarea unei erori ca mijloc de a instaura alta a fost intenția autorului, e nimerit să avertizăm că, de cîte ori se constată și se contestă imixtiunea „politicii" sau a „omului politic" în procedura artei, de atîtea ori polemica noastră denunță în realitate intervenția nelegitimă a „politicianismului" și a „politicianului" în libertatea creatorilor de cultură. Fără precizarea acestei nuanțe, s-ar putea crede că, în pagini cum sînt acelea din Carnet, Manual de Morală Practică, Explicația Omului, Critică și Metodă, Confuzie 1938 *și altele, politica și cultura ar fi sisteme de valori dușmane, aberație pe care o pune în vedere istoria tuturor culturilor. Căci, disociindu-se ca mijloace, ca forme și practici deosebite, politica și cultura se află întrunite atît radical în bulbul subteran al concepției de viață a unui întreg popor, cît și finalist în suma de valori durabile, create de acel popor. De altfel, primejdia turburării creației artistice prin necesități extrinseci a și fost depășită la noi de socialismul luminat, care a salvat cultura noastră mai întîi de mistica naționalistă, ca și apoi de dogma sociologismului vulgar. Sînt chiar excesele combătute la timpul lor de militantismul estetic al prezentelor volume.*

Militantism estetic nu însemnează însă estetism, cum s-a putut crede uneori. Estetismul este un mandarinat care desconsideră nevoia luptei de idei, adică însuși fondul acestor volume de critică. Un ochi limpede vede chiar dimpotrivă voința autorului de a disocia valorificarea estetică, a cărei legitimitate critică în sfera artei nimeni nu o mai pune azi la îndoială, de intenția estetistă.

Dovada e în respingerea clară şi repetată a acelei proze narative de introspecţie, fără determinări sociale, care a apărut la noi între cele două războaie mondiale, ca şi în preferinţa pentru ceea ce numeam atunci „romanul roman" ; după cum nu altceva reprezintă atitudinea luată faţă de sterilizarea lirismului prin formula de epocă a „poeziei pure" sau prin orice alte imitări deşarte.

Adevărata şi poate singura răspundere intelectuală pe care şi-o simte autorul volumelor de faţă stă aşadar în încercarea, alături de alţii, de a stăvili surparea, peste valorile artistice, a unor terenuri limitrofe, de a zădărnici instaurarea anarhiei în spirite şi de a veghea asupra acelei ordini supreme pe care Arta o instituie în lume.

AUTORUL

I

CUVINTE POTRIVITE

Hotărît să-mi apropii și explicativ poezia lui Arghezi, mă amîn în pragul faptei; ocolul spre a vedea cum voi începe este ezitație și sînt obosit mai înainte de a mă sforța. Complicația provine nu din grija de a nu lovi întîmplător, vrînd să-l apuc mai bine pe Arghezi, care cunoaște singur că plimbările și le face deasupra creștetelor noastre, ci dintr-o menajare a fervenților săi. Civilitatea distantă, în care s-a retras Arghezi de cîțiva ani, îl face mai puțin de temut. Arghezienii în schimb îl păzesc ca zăvozii. Dar, interpretările date pînă azi *Cuvintelor Potrivite* arată a fi punctul cel mai comod și neutru de plecare.

Admiratorii lui Arghezii se clasifică automat în două categorii: sînt de o parte poeții și literații în general, care cu mult înainte de apariția volumului i-au făcut o entuziastă publicitate orală, iar de alta criticii interpretatori ai volumului după apariție. Deslușesc din numărul celor din urmă pe E. Lovinescu și Șerban Cioculescu. Critici mulți au mai scris despre Arghezi, și încă dintre cei mai remarcabili, dar, neintrînd în momentul meu sufletesc, rămîn a fi pomeniți în cele ce urmează, după necesitate.

Lovinescu a cercetat poezia lui Arghezi în două articole-studii: unul în *Poezia Nouă (Critice,* vol. IX), iar altul în *Evoluția Poeziei Lirice (Ist. Lit. Rom. Contemp.,* vol. IX). În primul, Arghezi era prezentat fără cordialitate; în cel de al doilea observația critică primește un complement de simpatie. După un plan universitar și oarecum perimat, Lovinescu face în *Evoluția Poeziei Lirice* o teză minusculă de doctorat. Poetul este studiat în atitudinea lui față de viață, femeie, divinitate și moarte. Coincident, se urmărește și dubla infiltrație a lui Eminescu și Baudelaire.

Influența eminesciană este copios ilustrată, ceea ce face atît Pompiliu Constantinescu *(Opere și Autori),* cît și Căli-

nescu (*Sinteza*, Nr. 3—4, 1927). Șerban Cioculescu se deosebește energic asupra acestui punct de ceilalți: „Nu cred în influența eminesciană, ci mai curînd într-o secretă rivalitate". Cu toții însă se acordă, presupun, că Arghezi, ca model sau contra-model, a plecat din Eminescu.

Cu influența lui Baudelaire, Lovinescu procedează ca și în 1923: o studiază în producția de tinerețe care se mai găsește și nu se mai găsește în volum. Dar accentul de importanță pe care îl pune Lovinescu în *Evoluția Poeziei Lirice* stă în dorința finală de a lumina tehnica argheziană și „nota diferențială a poetului". Ca procedee de artă se surprinde „asociația unui termen abstract cu altul concret" și „ruperea frazei prin introducerea unei incidente". „Nota diferențială" ar fi ceea ce poetul însuși divulgă în *Testament:* preschimbarea bubelor și noroiului în „frumuseți și prețuri noi". Călinescu face cîțiva pași de apropiere și formulează: „Nimeni astăzi nu îmbină într-o sinteză mai desăvîrșită inspirația largă, profundă, elementară cu nuanța măruntă și nestatornică, și mai ales nimeni nu poate fi mai trivial cu atîta suavitate și mai elevat cu mijloace așa de materiale". Așadar, dacă mai adăugăm la rezultatul studiului lui Lovinescu și concluzia materialității artei argheziene, se poate afirma că în *Evoluția Poeziei Lirice* găsim ceea ce s-a scris despre Arghezi mai complet. Dar atît.

Articolele lui Cioculescu se luminează de o fervoare ce îl așează pentru necunoscători printre neofiți. El, în multele articole publicate, reconstituie un Arghezi ideolog, aplicîndu-se excluzivei deslușiri morale a poetului: urcîndu-l pe un plan de idealitate și totodată privindu-l și în condiția lui omenească, îl consideră ca pe un *homo duplex* și îi descifrează „dualismul fundamental al temperamentului". Aceasta este preocuparea de căpetenie a criticului pe care, este adevărat, o complică în subsidiar cu idei-anexe. Comentariul i se amplifică în generalități și puncte de vedere metafizice: „Tot ceea ce este, păcătuiește prin aceea că și-a sfărîmat indeterminația anterioară" (*Substratul Idealist, Viața Literară*, Nr. 26, 1926); obsedat de Valéry (*L'univers n'est qu'un défaut dans la pureté du Non-Etre*), Cioculescu îl comentează în Arghezi.

Dar tot același Valéry, fie direct, fie prin intermediul lui M. Teste, putea să-i poarte interesul asupra tehnicii

arghezieme. Căci tehnica ărtei orícuí este locul asupra căruía se convoacă toate tenebrele.

Oricum, dacă Lovinescu a dat despre Arghezi studiul cel mai complet, Cioculescu a ocupat printre comentatorii acestuia, trecînd peste amănunte, o poziţie personală.

În literatura noastră, critica îndeamnă cu perseverenţă pe scriitori la abandonarea contingentului pentru estetic. Prilejul este fericit ca şi scriitorii să invite pe critici a evada din psihologic, deci contingent, în estetic.

A preciza limitele unui univers poetic înseamnă a fi încercat un *frisson nouveau*, aşa cum încercase *père* Hugo la contactul cu opera lui Baudelaire. Dar a contura în mod exclusiv un profil moral, cunoscut mai dinainte de la alţi poeţi, se pare că nu este o îndeletnicire de critic. Într-adevăr, Baudelaire descoperise în sensibilitatea sa un nou continent; căuta să pună în circulaţie, pentru întîia dată în literatura umanităţii, clişeul negativ al universului moral burghez; lucra violent într-o substanţă violentă. În *Fleurs du Mal* se găseşte speculată întreaga serie a sentimentelor neconvenabile. (v. *Abel et Caïn, L'âme du Vin, L'Amour du Mensonge, Au Lecteur, Une Charogne, La Destruction, Lesbos, Le Tonneau de la Haine, Les Litanies de Satan* etc...) Baudelaire este în perpetua sa strecurare printre monştri morali, un Dante statornic în Infern. De la această impresie, cu mult mai adîncită, trebuie să fi plecat Gonzague de Raynold, care a calificat *Fleurs du Mal* „o *Divina Comoedia* a secolului XIX".

Ceea ce îndeobşte numim „o lume nouă", aceasta este de hotărnicit. Baudelaire împingea fruntariile poeticului pînă undeva; trebuia să se precizeze pînă unde. Şi astfel, orice descifrare morală, prin critică, a poetului se justifica. Sînt inovatori verbali şi inovatori în substanţă. Regiunile neexplorate încă ale lumii morale cer îndrăzneli şi suferinţi de explorator. De aceea, socotesc că eseul moral îşi are raţiunea de a fi numai pentru cîţiva inşi exorbitanţi. Celorlalţi li se studiază în mod normal numai meşteşugul şi aplicaţia.

Dovada despre ineficacitatea critică a manierei de a studia orice poet în condiţiile psihologice ale artei sale o voi face neîntîrziat. „Dualismul" lui Arghezi? Aceasta nu este o judecată critică diferenţială prin care Arghezi să apară cum

numai el este; avem sub ochii noştri o „haină gata", pe care o îmbracă oricine. Dualitatea simţirii îmbracă de minune şi pe George Gregorian. Volumul său de *Poezii* (Ed. Casei Şcoalelor, 1921) cuprinde şi el o dramatică pendulare între spirit şi materie. Mă voi servi spre a arăta aceasta chiar de unele fraze ale lui Cioculescu, căutînd astfel să le reliefez vagul şi să le prezint ca inoperante în stilul unui critic. Încep : „Deasupra, un cer kantian — din unica viziune a filozofului imperativului categoric —, un cer ajuns şi străpuns de piscuri; văi, mediane de popas grăbit; dedesubt, întunericul total, noaptea desăvîrşită":

Stau lîngă cer şi-n pămînt mă înec !
(Un Glas : Gregorian)

Încă o frază a lui Cioculescu despre Arghezi : „Între cele două extreme, a luminii stelare şi a străfundului opac, se cădelniţează ritmul sufletesc" al lui Gregorian („arghezian" este în articolul lui Cioculescu) :

Dar ochii mei cu abisurile una
— Pierduţi mai sus de-azur, mai jos de drumuri.
(Drumul Meu : Gregorian)

sau :

M-aud în lungi ecouri subterane,
m-ating de dulci abise diafane.
(Eu Singur : Gregorian)

sau :

El, rezemat în bîtă şi dincolo de-azur...
(Balada Bucureştilor : Gregorian)

„Poetul percepe egal de dureros materia şi spiritul, cele două categorii ale intelectului" :

Călcînd şi pulberea şi zarea,
Eu soarta-a două drumuri am.
(Trăind şi Eu : Gregorian)

sau și mai filozofic :

Și tot mai multe flori ieșeau pe rînd
În zarea luminoaselor zenituri,
Legînd
Tăria celor două infinituri.

(*Balada unor Flori* : Gregorian)

„În duel spiritual cu hidra materiei, Gregorian (Arghezi, scrie Cioculescu) ca poet a încordat opoziția principială dintre spirit și materie, concepute dualist, pînă la transpunerea dramei cosmice în microcosmul care este eul" (v. Gregorian. temele din *Balada unor Flori, Omul, Balada Mulțimii, Un Fir de Praf,* în care poetul se lamentează că „fulgeră înălțimea cu pămînt", *Un Clopot Sună-n Seară* etc.). Și așa mai departe.

Cu fraze ce se ajustează impecabil, lui Valéry, ca de ex. : „Realul este imperfect și poluat pe planul metafizic, perfecția posibilă stînd doar în virtual și nedeterminat" și cu altele ce desenează chipul moral și al lui Gregorian, eseistica aceasta ușor metafizică, pronunțat morală și violent necritică pare ca o simplă ocolire, savantă, ce-i dreptul, a dificultăților meseriei, mecanismul creației rămînînd subteran, iar arta în fulgerul ei de aur obnubilîndu-se.

Despre o influență a lui Arghezi asupra lui Gregorian nu poate fi vorba, deoarece majoritatea poeziilor „dualiste" ale celui dintîi au fost publicate anii trecuți, în *Lumea, Gîndirea, Adevărul Literar, Kalende,* etc., în timp ce volumul celui de al doilea a apărut în 1921. Data apariției volumului ne-ar putea face să presupunem, cu dreptate, chiar o vechime mai îndepărtată pentru fiecare poezie în parte.

Arghezi lucrează, privit larg, într-o regiune sufletească explorată de mai nainte. Este însă un artist ale cărui ustensile sînt mai interesante decît latitudinea nordică sau sudică a globului moral pe care asudă, și cu divulgarea cărora e mai folositor să se îndeletnicească interpretatorii.

Mi-am făgăduit să arăt pînă aici că a glosa psihologic orice activitate poetică este o operație ce, neaparținînd criticii, vădește un viciu de cugetare, o abilitate sau o formulă critică personală, conștientă. Am discutat cazul, oricum cel mai onorabil, din urmă, căutînd a reduce, limita și lucra

neantul acestei critici pe scara de proporție, la care însăși planeta, în hărți, devine sinoptică.

Din cele ce am văzut, poezia trudnică a lui Arghezi a provocat criticii românești o serie, stilizată divers, de sugestii confortabile; poetul trebuie să mediteze la revizuirea versurilor din *Testament:*

Întinsă leneșă pe canapea
Domnița suferă în cartea mea.

Critica scrisă s-a dovedit o domniță prudentă; s-a mulțumit, ca să nu „sufere", cînd să danseze împrejurul lui Arghezi, cînd să consemneze cuminte ceea ce de mult semnalase critica orală. Scriu aceasta cu starea sufletească în care aș spune, din casă, că afară plouă. Cine știe că altfel s-au petrecut lucrurile are datoria să-mi impună corectarea. Peste ceea ce circula de la poet la poet critica n-a fixat nimic. Dovada o fac cu infiltrațiile eminesciană și baudelairiană.

Lovinescu în *Poezia Nouă,* după ce studiază influența lui Baudelaire asupra începutului carierei poetice a lui Arghezi, intrînd în studiul celei de a doua maniere, însemnează: „Poetul s-a desfăcut cu totul de sub înrîurirea lui Baudelaire". De altfel, în această afirmație converg credințele tuturor criticilor noștri.

Influența lui Baudelaire atîta vreme cît a fost copleșitoare, criticii au remarcat-o; de îndată însă ce s-a subtilizat în procedee, ceea ce arată efortul către consubstanțialitate oarecum, a fost pierdută din vedere. Influența lui Baudelaire este desigur un blazon atunci cînd secretul tehnicii lui se găsește surprins. Artistul Arghezi socotesc a fi înțeles și intrebuințat pînă la ultima lui poezie uneltele de lucru ale artistului Baudelaire. Observația grosolană (cu înțelesul cel mai cuviincios, deci etimologic), generală, a dus la impresia că Arghezi a fost influențat de Baudelaire așa cum influențați au fost și Léon Cladel ori Maurice Rollinat, prin macabru și senzațional. Detaliul și subtilul au fost eludate. Astfel, strofa din *Dedicație:*

Visez o dragoste suavă,
O sărutare lină, rece,
Cum simt molifții din dumbravă
Cînd peste dînșii luna trece;

care conține o reală elevație și suavitate, este și rezultatul unei confluențe de Baudelaire și Eminescu. Această abstragere materiei provine din versurile :

Et je te donnerai, ma brune,
Des baisers froids comme la lune.

(Le Revenant : Baudelaire)

în aliaj cu :

Peste vîrfuri trece lună...

(Eminescu)

Studiul serios nu s-a făcut nici cînd influența împingea pe Arghezi la aproximative transpuneri și nici, cu atît mai mult, cînd, scoțînd din volum un trecut oarecum rollinatesc, a devenit în mod esențial artistică. Cazuri de *fausse mémoire* (în manieră primă) din Eminescu:

— Dar dacă visul meu e fals ?
Dar dacă totu-i nebunie ?

(Un Veac s-a Scurs...)

sau, adăugînd la ceea ce am văzut, din Baudelaire :

Ca un norod de pacinici și veseli asasini
Ce pregătesc dreptatea... etc.

(Rugă de Vecernie)

Talazele-adunate cu bezna, șerpii, rîme,
Și-n gloate ghemuite, fanaticii limbrici
Te urmăresc : ...etc.

(Fiara Mării)

...fumegoaselor oglinzi.

(Tîrziu de Toamnă)

au rămas nerelevate. „Fumegoasele oglinzi" sînt (deoarece numai această expresie se arată mai îndoielnică) *les miroirs ternis* din *La Mort des Amants*. De aceea, personal nu regret

înlăturarea din volum a majorității *Agatelor Negre* și cred că opera de epurație a autorului, deși nedesăvîrșită, îl onorează.

Dar ceea ce demonstrează că în critica noastră scrisă conversația simplă ține loc și de studiu și de informație este influența lui Baudelaire în cea de a doua fază a poeziei lui Arghezi. Lovinescu exprimă ferm eliberarea poetului care „s-a desfăcut cu totul de sub înrăurirea lui Baudelaire". Ceilalți critici au încuviințat colectiv într-o tăcere leneșă.

Ca să arăt dimpotrivă că Arghezi nici în volum nu s-a sustras dominațiunii lui Baudelaire, voi proceda mai întîi printr-o alăturare de vocabular. Cuvintele din Baudelaire le iau, din goana ochiului, cum se întîmplă : *bourbeux, puer, helminthes, chancre, poison, crachat, cadavre, fange, tette, ver, carcasse, brute, agathe, pestilence, la boue, velours, la brute, la plaie, serpents, le bourreau, velours, cracher, injure, suave, venin, florentine* etc., etc. Transcriu și vocabularul lui Arghezi după aceeași voie a răsfoirii : *venin, ocara, mucegaiuri, bube, noroiu, scîrbit, putregaiu, florentină, țîță, otravă, mocirlă, limbrici, șerpi, nămoluri, coptură, a se împuți, bruta, suav, călău, hoit* etc., etc.

Înțeleg că metoda este primejdioasă și chiar ridiculă dacă cineva ar extinde-o asupra conjuncțiunilor, prepozițiilor și în general asupra cuvintelor neutre ; o consider însă concludentă atît cît privește specificitatea acestui vocabular. De ce nu se găsește același vocabular și în Eminescu ? Să mergem totuși mai adînc.

Examenul expresiunilor tipice, acestea reprezentînd fragmentele în care se dezmembrează chiar temperamentul poetului, conduce analogia în două planuri : o menține, amplificînd-o procedural, în exteriorul tehnic, și o împinge în confruntări interne de substanță. Copiez deci din Baudelaire : *grâces florentines* (Le Masque), *infernal et divin, le bienfait et le crime, De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant, effrayant-ingénu* (l'Hymne à la Beauté) ; *o fangeuse grandeur ! sublime ignominie !* (Spleen et Idéal, XXV) ; *carcasse superbe* (Une Charrogne), *leurs armes ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang* (Duellum), *o douceur — o poison !* (Le Balcon), *sombre et pourtant lumineuse* (Un Fantôme), *Dans la brute assoupie un ange se réveille* (L'Aube Spirituelle), *aimable pestilence !* (Le Flacon), *gonflé de haine*

et de crachat, mêler l'amour avec la barbarie (A une Madone), *la boue est faite de nos pleurs !* (Moesta et Errabunda).

Nous avons pour plaire à la brute,
Dignes vassales des démons,
Insulté ce que nous aimons
Et flatté ce qui nous rebute.

(L'examen de Minuit)

Plus de baisers que de lys (A une Mendiante Rousse), *Ame que le Réel étouffe entre ses quatre murs !* (Les Epaves, XVI), *les yeux aux cieux, je tombe dans des trous, Et trouve un goût suave au vin le plus amer* (La Voix). *Fleurs du Mal* mişună de aceste expresiuni antinomice : se desluşesc însă dintre ele acelea care, fără să actualizeze conflictul antiteticului, vădesc o îmbucare a concretului cu o abstracţie, şi mută problema influenţei din planul climatului moral în lumea raporturilor. Cheia acestui lacăt, păienjenişul raporturilor, este în posesia numai a poetului. Urmînd metoda de confruntare, ar urma să transcriu de asemenea expresiile tipice şi reflexe ale lui Arghezi. Dar mai este nevoie ? Ca să înveder mai mult legătura dintre cei doi poeţi, voi cita în paralelă numai cîteva :

célestes vendanges	ciorchini de stele
grâces florentines	alăută florentină
Arme que le Réel étouffe entre ses quatre murs	Sînt prins pe patru laturi deodată.

Aci se află tăinuită înrîurirea pe care nu am urmărit a o formula decît ca o înaltă insignă pentru Arghezi. Rollinat ca versificator şi-a grimat sufletul în oglinda lui Baudelaire (v. *Névroses)*, dar refuzul acelui univers de raporturi şi analogii l-a retrimis într-o anemică, dar proprie bucolică a naturii (v. *Nature*). Toate resorturile tehnicii baudelairiene au fost cumpănite îndelung şi experimentate de Arghezi pînă la ultima sa poezie, *Portret,* publicată în *Kalende* (Nr. I, 1928), în care poetul, după ce se declară înger, avertizează :

Ia seama : bruta de fier va să se scoale.

Alătur acestui vers un semen indubitabil :

Dans la brute assoupie un ange se réveille.

(L'Aube Spirituelle)

La capătul acestui drum ce trece prin vocabular mai întîi şi apoi prin schemele asociative, analogiile stau masive : tematica şi compoziţia ; prima ridică parabola de evoluţie, atît la Baudelaire, cît şi la Arghezi, de la satanism la evanghelism ; a doua, evident comună, ca de ex. în *Ruga de Vecernie,* se convulsionează sub un nou impuls.

Căci chestiunea infiltraţiilor străine în poezia lui Arghezi nu pare a se reduce la Baudelaire. Experienţa acestuia s-a ramificat şi oarecum universalizat prin simbolism. Ocolind pe Verlaine, infelicele, care, după ce trece prin cîteva parcuri cu statui, se vaporizează în cantilenă, să fixăm pe Mallarmé şi Maeterlinck. Împrejurarea este rară de a lumina, concomitent şi sub formă de supoziţii, latura lecturilor lui Arghezi, asupra căreia s-au surpat toate nopţile.

Silabisind tablele profetice ale lui Mallarmé, amestecate şi ameţite cu buna lui ştiinţă, se lămuresc atît rosturile unor anumite valori potenţiale ce se ascund în *Cuvinte Potrivite* (v. *Stihuri, Apă Trecătoare, Inscripţie pe un Pahar* ş.a.), cît şi aplicaţia inovatoare a lui Arghezi, cînd lexicală, cînd sintactică. *Restituiri* şi *Vraciul,* adăugate titlurilor din parentez, dau imaginea unui Arghezi mallarméan. Contactul acestor doi poeţi îl atestă cu claritate versurile :

Nous fûmes deux, je le maintiens

(Proses pour des Esseintes : Mallarmé)

Şi totuşi furăm doi mai ieri

(Sfîrşitul Toamnei : Arghezi)

Starea de insaţiabilitate în real, din care ţîşnesc chiar *Psalmii,* este pentru Arghezi — Titan, în materialitatea artei sale, de Michel Angelo — o dramă fără deznodămînt. Oprit în pragul viziunilor profetice sau numai supernormale, el exprimă absolutul în presupuneri şi mai ales deziderate, dar nu are efectiv sentimentul lui. Aşa îmi explic invocarea repetată a Infinitului din *Cuvinte Potrivite ;* fiorul acestui Infinit ar fi provocat nu invocarea, ci evocarea lui. Mallarmé însă i-a cutremurat lui Arghezi mai ales sintaxa.

Întîlnirea poeților ar putea fi fixată în preajma anului 1910, cînd a apărut în *Viața Socială* poezia *Sintaxă Ritmică* (devenită în volum *Prigoana).* Solemna *Inscripție pe un Portret* pare compusă pe baza sugestiunilor formale din Mallarmé. Obscuritatea piesei provine dintr-o dispunere întoarsă a compoziției clasice : începe cu un vers *(Cunoști în vreme visul că sfîrșește),* care nu este decît punctul sufletesc terminus al poemei.

Incomprehensibilul se și suscită pentru clasicizanți. În aceeași întîie strofă, Arghezi își introduce o altă particularitate : întrebuințarea succesivă a aceleiași prepoziții în unități de gîndire disparate, dar vecine. *(Să-ți intre-n zale reci în așternut)* [1]. Strofa II răstoarnă raportul normal cauză-efect în efect-cauză.

Absența conjuncției explicative între versul 2 și 3 lărgește un vid pe care un cititor experimentat îl umple numaidecît. Complinirea „cu rachiu" se găsește, de asemeni, în strofa de mai sus, azvîrlită dincolo de o gîndire secundară, ceea ce reprezintă o deprindere uzuală a lui Arghezi.

Strofa III arată cum deplasează Arghezi pronumele, situîndu-l într-o poziție precedentă față de un substantiv de care depinde ; ceea ce, pentru un moment făcîndu-ne să căutăm a lega fragmentul sintactic, care conține pronumele, de o idee majoră, logic anterioară, întunecă sensul.

Nu te-am oprit s-aștepți și să suspini,
Ci te-am lăsat să-*l* încîlcești în spini
Fuiorul vieții tale de mătasă.

În același chip, calificația atributivă, care, normal, este aderentă numelui lămurit, la Arghezi îl determină de la distanțe dincolo de care cititorul, întîlnindu-l, întoarce calea pe vers spre a-i găsi poziția firească. Așa procedează Arghezi, în general, cu toate relațiile sintactice. [2]

[1] Cazul se repetă identic și în strofa IV :

Sufletul meu de *piscuri mari* de *piatră*

[2] Vezi cazul similar din strofa II :

Și te socoți ca iedera deodată
Rămasă-n legănare și pustiu.
Ai bănuit că platoșa-i pătată,
Pe care odihnișești, *cu rachiu.*

Strofa IV are aceeași dispoziție, în întregul ei, inversă, ca și strofa *Și te socoți ca iedera...;* numai că între versul 3 și 4 apare, împlinind golul strofei II, explicativul *căci,* a cărui frumusețe însă rămîne îndoielnică. Interesul formal în acest catren ni-l robește cuvîntul *somnul,* care aruncă o relație ca o serpentină către *așternutul* din strofa I. Fenomenul este caracteristic.

Strofa V și de sfîrșit generalizează ca un edict :

Durerea noastră-aduce cald și bine
Celor hrăniți cu jertfele din noi.

Și se unește într-o arcadă peste întregul poem cu versul 1 din strofa I :

Cunoști în vreme visul că sfîrșește.

Pasta fiind aceeași, am remarcat chiar din punctul de plecare al analizei caracterul concluziv al versului începător.

Observațiunile făcute pînă acum le socotesc valabile pentru toată producțiunea poetică din perioada a doua a lui Arghezi. Această disecție îmi întărește și o convingere pe care o însemn : Arghezi pare a nu-și lucra strofele după ordinea cum le-a tipărit, ci dezordonat. Dar aceasta e numai o presupunere.

Abandonînd *Inscripția* studiată, mecanica ritmului în *Cuvinte Potrivite* vădește o suferință specifică. Schimbarea bruscă a ritmicii exterioare intervine în aceeași poezie și chiar în aceeași strofă, luînd înfățișarea unui procedeu constant de accidentare a versului. Acest aparent primitivism, intenție expresă de amorf, material și duritate, concurează alături de vocabularul gloduros la o unitară impresie granitică.

Nu cunosc data *Inscripției pe un Pahar;* dar păstrez impresia netă că a fost scrisă după citirea sonetului *Surgi de la Croupe et du Bond,* al lui Mallarmé.

O poziție distinctă ocupă în volum piesele *Descîntec* și *Duhovnicească.* O atmosferă de întuneric agitat pune problema misterului universal și chestionează halucinant secretul numenalului. Climatul este acela din *Serres Chaudes* ale lui Maeterlinck ; numai expresia este de o altă energie.

Țin să fac loc aci unor considerațiuni de ordin personal.

După recitirea, în vederea celor ce am scris, a *Cuvintelor Potrivite,* l-am simțit pe Arghezi oarecum în urma unei anumite generații. Vechimea a început să cuprindă o parte a producției sale poetice. Contingențe și convențiuni îl rod sigur ca termitele. Contingențele aparțin spiritului său. Poezia sa, care, ca și Arghezi într-un *Psalm,* „a scuturat cătușa" într-un anumit moment, în cele din urmă s-a încătușat benevol. Arghezi mai poartă vina de a fi dorit să se naționalizeze într-un fel cam ciudat. Simțindu-și sufletul „bolnav de oseminte de zei străini", a început să-și modeleze femeia visului din lutul *românesc,* să înlocuiască în *Apa Trecătoare* Tibrul cu Argeșul, și Gangele cu Nistrul, să se interpreteze pe sine după pilda lui Goga :

Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Și izbăvește-ncet, pedepsitor,
Odrasla vie-a crimei tuturor.
E-ndreptățirea ramurei obscure
Ieșită la lumină din pădure.

(Testament)

Pe de altă parte, noul convenționalism Arghezi, a cărui răspundere a căutat el să o împartă, patronînd la *Bilete de Papagal* un furnicar de imitatori, cu aceia asupra cărora cădea de drept, contribuie la împingerea în perspectiva trecutului a *Cuvintelor Potrivite* și la hotărîrea de noi orientări. Este o generație care astăzi se întoarce de la Arghezi, după cum și el s-a întors de la convenționalismul Eminescu. Mica furtună pe care a provocat-o articolul lui Ion Barbu [1] printre devotații lui Arghezi nu o înțeleg nici azi.

Și acum, cînd recunosc în drama lui Arghezi vrăjmașa solicitare, a lui Baudelaire, de forțe antinomice, cînd procedeele de artă ale *Cuvintelor Potrivite* se suprapun acelora din *Fleurs du Mal,* cînd sintaxa intră în contracțiune, cînd o serie de propoziții secundare ce par disparate se solidarizează într-o principală îndepărtată, cînd gîndirea poetică închide intervenții neașteptate și parenteze fără semn grafic, ca și în Mallarmé, mă întreb ce mai rămîne propriu

[1] *Ideea Europeană* (Nr. 205, Anul IX, 1 noiembrie 1927).

lui Arghezi. Ce nu este în *Cuvinte Potrivite* nici Baudelaire, nici Mallarmé, nici Maeterlinck, nici nimeni altul ?

Căci într-adevăr spiritul la prima lectură a lui Arghezi se simte zguduit de un puternic spectaculos și este asistentul umilit al unei orogenii primordiale. Ceea ce rămîne nou este forța hugoliană de expresie a lui Arghezi, pe care îl cumpănesc exclusiv ca geniu verbal. Disensiunile morale ce par a-l disputa, ca și pe Baudelaire, se limitează la cuvinte. În timp ce *Fleurs du Mal* se desfășoară pe categorii morale *(le bienfait et le crime), Cuvinte Potrivite* se ivesc pe conflicte verbale *(safir și lut);* de o parte abjectul, organic și fundamental, împinge pe Baudelaire la dezgustul de sine și starea de rugăciune, iar de alta, exterior și material, devine la Arghezi o decorație [1]. În *Blestemele,* ce par scrise de un Torquemada intrat în furie inchizitorială, discern indubitabil geniul verbal, care pierzînd tematica baudelairiană se exercită în vid și se ia pe sine de obiect [2]. Numai într-un limbaj pe care Arghezi îl constrînge să i se destăinuiască se poate inova precum urmează :

Șesu-n turn să ți-l încui...

(Lingoare)

Șes, în accepția de *stat, ședere,* are gust de metaforă rară.

Și în sfîrșit acum, cînd mecanismul arghezian îmi stă demontat în față, sau cel puțin îmi închipui aceasta, simt că dincolo de teme, procedee, compoziție, ritmică, psihologie și influențe rămîne un duh inanalizabil, care mă umilește. Încerc o dramă de inteligență.

[1] După cum am spus, *Psalmii* pornesc din „insațiabilitatea în real" și pot fi orice, dar nu stare de rugăciune.

[2] Trebuie să mărturisesc limpede că un rîs necruțător încalcă dispoziții grave sufletești, citind :

Să-ți crape măselele-n gură
Și dinții cu detunătură...

. . . . . .

O unghie pe săptămînă
Să-ți coacă la cîte-o mînă,
Și-n zilele de sărbătoare
Un deget și de la picioare.

(Blesteme)

II

CĂRTICICĂ DE SEARĂ

Cînd, scriind despre un poet adevărat, pornești de la reșeala de a ambiționa, peste modesta critică funcțională, a izolarea noutății de vibrație a poeziei studiate, mîna evine aspră și, la trebuința de a urmări cu ea în aer străeziile arabescuri de zburătoare speriată, se îngreunează a un butuc. De aceea, experimentînd lucrul de mai multe ri, totdeauna cu rezultate aproximative, voi părăsi azi cest cîmp aventuros spre a da cititorilor putința mai comodă ă înțeleagă oricît de vag pe marele poet T. Arghezi.

Fenomenul Arghezi, la dreptul vorbind, se definește singur, așa cum îl prezintă cele trei volume de versuri : *Cuvinte potrivite, Flori de Mucigai* și, cel mai nou, *Cărticică de Seară*. Ultimul volum, adică volumaș, își luminează noutatea lui cîntec inocent atît prin sine, cît mai ales prin vecinătatea celelalte două, din care de fapt izvorăște.

Critica literară de pînă acum cu privire la Arghezi a venit unanim că el își scoate puternicile efecte ale artei din înfățișarea unei lumi învrăjbite cu ea însăși, cosmos flictual de valori, pe care poetul îl exprimă alăturînd nele abjectului de calitățile suave și eteree ale vieții, perechind obsesiv „mocirla" cu „aurul", „lutul" cu „visul" concepînd ciudata albină cu „aripa-n țărînă și în vis". o cumpănă care își echilibrează un braț atletic cu celă- vibratil și diafan, Arghezi cîntărea lumina cu bălegarul ; dacă ar fi să ascultăm o anumită opinie publică, poetul a mai cu atenție la tirizia impurităților. Într-adevăr, resia multora era că pentru întîia oară se încearcă a se dela îngeri dintr-o materie imundă. De unde cititorul bit credea, cum i se spusese, că vede o conștiință în care întrețes fire negre, corupte, cu altele albe, indefectibile ngerești :

> Osînda fiindu-ți dată de-a crește îndoit,
> Făcuși din tine două puteri adînci de ură.

— cu concursul autorului care se declară a fi ajutat în această luptă partea demonică, cu voia aceluia însuși care arborează fala de a fi „iscat frumuseți și prețuri noi" din

„bube și noroiu", mînuind un vocabular de miresme și suavități — acest cititor, fie el N. Iorga, Bogdan-Duică sau Cutare, a putut, neprevenit fiind, să-și astupe nasul, să-și întunece văzul ori să se revolte — după temperament. De altfel, Arghezi singur se certa cu asprime :

Strivișî în șapte zile ce-i zămislit în șapte.
Nu mai adie vîntul în parcuri parfumat.
De țîțile femeii, rămase fără lapte,
Prunci orbi și muți, schelete și sluți ai spînzurat,
Albinele la stupuri aduc din cîmp otravă.
Izvoarele-năcrite-s și strugurii scămoși.

. . . . . .

Nici o vioară nu mai pricepe ca să sune,
Chiar stelele sfințite și pure la-nceput
Au putrezit în bolta visărilor străbune
Și zările, mîncate de putregaiuri, put.

Dar mai clar încă intervine poetul în același sens cu *Flori de Mucigai :*

Le-am scris cu unghia pe tencuială,
Pe un părete de firidă goală

. . . . . .

Cînd mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Și nu a mai crescut
Sau nu o am mai cunoscut.

— ceea ce l-a silit să scrie cu unghia de la „mîna stîngă", cea diavolească. Așa încît, pentru diverși Savonarola ai criticii literare, conștiința lor morală le impunea să denunțe pe poet drept un pervertitor maladiv de sensibilitate publică. Pentru alții însă, printre care mă îngădui și pe mine, Arghezi numai ce se războia cu sine pe crîncene opoziții verbale, iar în opțiunea pentru „stelele putrezite" sau „unghia stîngă" arăta că solicitarea între bine și rău se petrecea poate fără tragism. Sînt ani de cînd, observînd cu cîtă forță de cuvinte rostea el antinomiile, îl consideram „geniu verbal". Adîncindu-l pe această latură, poetul nostru poate fi comparat cu Eminescu. Dacă semnul marilor poeți este limba proprie, atît Eminescu, cît și Arghezi au un mod personal de expre-

sie, au creații de cuvinte și forme particulare de limbaj poetic și pun în stare de strălucire un vocabular specific într-o sintaxă specifică. Nefiind locul pentru alte dezvoltări, transcriu aci numai concluzia unei astfel de cercetări comparative. Eminescu își trage originalitatea limbii sale din cronici și hrisoave de voievozi; Arghezi — din ceasloave sau cazanii, cîteodată ereticești.

Critica literară mai poate preciza, privitor la primele volume, că autorul *Florilor de Mucigai,* înclinîndu-și între spirit și materie balanța către natura acesteia din urmă, lucra în substanțe grele, în aspre proporții și densități, care cîteodată copleșeau vibrațiile și zborurile diafane. Arta sa vădea discrete suferinți sub povara plasticităților excesive și impresiona cu acea tristețe ascunsă a unui Titan de Michel Angelo.

Flori de Mucigai, înflorind verzui pe descompunerile aceleiași materii, aduceau totuși un spor al spiritualului, ca o restabilire de echilibru rupt în *Cuvinte Potrivite;* semnificau o artă renovată de adaptarea la gustul altor rafinamente; aruncau, pentru a se înălța, parte din lestul de materialitate; se disociau (interesant ca urmări) contrariile, și astfel un timbru pur de cîntec se rostea paradisiac. E păcat că nu putem ști ce anume gîndea Bogdan-Duică despre poezia *Cîntec Mut,* a cărei sfîntă elevație atinge categoric starea de rugăciune. „Unghia îngerească" a mîinii drepte crescuse la loc, și poetul, fără a fi prins de veste, scria cu ea mai mult decît în primul volum. (Nu strică într-un parentez a se nota că „poezia pură", care proscrie anecdota, primea o serioasă lovitură cu *Flori de Mucigai;* simple anecdote ca *Pui de Găi...* sau *Ucigă-l Toaca* se preschimbau în izvoare de netăgăduită poezie — cu tot caracterul lor pronunțat narativ.) Găsesc însă de trebuință să repet că sensibilitatea poetului abunda necoruptă în sensul sfințeniei, se orienta adică spre grupul de sentimente convenabile, sociale. Tot atît de necesar este a ne aminti că, în chiar *Cuvinte Potrivite,* poemul *Închinăciune* manifesta, cu o solemnitate de legendă, gusturi sănătoase pentru pastorala traiului primitiv, nostalgia bucolicei strămoșești — cînd

> ...nesfîrșitul vieții nu era stricat
> De un canon, un scris, o zugrăveală.

Din acest trunchi al sentimentelor convenabile, pus în vedere atît de în grabă, a dat lăstarul fraged : *Cărticică de Seară.*

Ca o tematică majoră a noii culegeri deslușesc desfacerea lui Arghezi de personalismul energic de altădată și alipirea sa lirică la frumusețile vieții sociale, la realitățile patriarhale de familie, la o poezie a copilului văzut de părintele său și a copilăriei idilice, la poezia bunului gospodar, în sfîrșit, care scoate mari înțelesuri din traiul apropiat al vitei de muncă și stupăriei cu omul stăpîn. Poetul intră așadar într-un nou ciclu de sensibilitate, căruia oricît i-am căuta principiul și găsi în volumele anterioare, nu rămîne pentru aceasta mai puțin nou în vibrația lui de inocență. *Cărticică de Seară* primenește pe autorul *Triumfului,* poemul în care „zările, mîncate de mucegaiuri, put", cu ineturi și candori.

Aștept crîmpeie mici de gingășie,
Cîntece mici de vrăbii și lăstun,
Să mi se dea și mie,
Ca pomilor subțiri cu gustul bun.

Așa își prevestește Arghezi, într-un mai vechi *Psalm,* această altă formă și substanță a poeziei sale de azi, strofa reprodusă aci legîndu-se de la sine de versurile-prefață la *Cărticică de Seară,* în care brotăcelul, lăcusta și scatiul concurează la armonia subtilă a „nepipăitei vieți", iar poetul spune cu limpezime ce anume a dorit să facă :

Măcar cîteva crîmpee,
Măcar o țandără de curcubee,
Măcar nițică zeamă de zare.
Nițică nevinovăție, nițică depărtare.
Aș fi vrut să culeg drojdii de rouă
În cărticică nouă.
Parfumul umbrei și cenușa lui,
Nimicul nepipăit să-l caut vrui.
Acela care tresare
Nu știi de unde și cum.

În producția de proze a lui Arghezi, acele proze părintești despre Mițura și Baruțu, cititorul a mai gustat din literatura familială a acestui mare scriitor contemporan : ca versuri însă după *De-a V-ați Ascuns* (celebrul poem —

nu este încă ? va fi — în care tatăl împărtășește copiilor săi pe ton de glumă simulată și sub forma cunoscutului joc copilăresc — gravitatea morții), pentru întîia oară opera poetică argheziană realizează puritați de cîntec aerian al realităților familiale :

La toate lucarnele și balcoanele
Au scos din cer îngerii icoanele
Și au aprins pe scări
Candele și lumînări.

Orașele de sus, în sărbătoare,
Au întins velințe și covoare
Și ard în potire
Mireasmă subțire.

Și din toate ferestrele odată,
Mii și sute de mii,
Heruvimii fac cu mîna bucălată
La somnoroșii noștri copii.

Tabloul acesta edenic de tavan bisericesc al nopții, cu naivitate, coloare vaporoasă și sacru dinamism de ritual creștin, ridică în atenția critică, prin organizare ascunsă de imagini, toată măestria acelor „gingășii", visate altădată de poet. Și tot atît de luminos s-ar putea ilustra modul părintesc al sensibilității argheziene cu delicata *Ghicitoare*, care încheie *Cărticica*, avînd astfel aparența de punct ultim, pînă acum, de evoluție sufletească.

Dar vorbeam mai înainte și de poezia bunului gospodar, ca un alt aspect al cuviințelor sociale, al acelor sentimente convenabile care stăpînesc azi pe Arghezi. La dreptul vorbind, o întreagă serie de poeme, poate majoritatea, din *Cărticică de Seară* poetizează mărunta trebăluire a fermierului printre stupii în care, o dată cu întoarcerea „fetelor, albinelor" seara, va pătrunde și cîte o stea „rătăcită din roiul de sus", printre cartofii fecundați de puterea misterioasă, de „harul care a trecut prin ei — virginal, candid și holtei — dumnezeiește" ; printre gîzele pămîntului, zilei și nopții, care pe aripi de smalț roșu, de la Dumnezeu, au „aproape în zadar — patru puncte ca de zar" ; printre minunile

unei moșioare cu comori ca hergheliile, cirezile, cerbii și lupii, ierburile și bucatele.

Ascultă : rîurile-i trec prin mine.
Le auzi tu destul de bine ?
Ascultă, grăiește cucuruzul.
Pricepi creșterea lui cu auzul.
Uite-n livadă stupii,
Uite-n vifore lupii,
Uite cerbii,
Uite firul ierbii.
Vezi
Herghelii, stoluri, turme, cirezi ?
Toate ale mele sînt și de mine țin
Tot ce nu-i al meu și e străin.

Dacă de la poezia cinstitei gospodării, Arghezi urcă patetic spre înfrățirea cu toate formele vieții pe o scară aproape franciscană de simțiri, este semn că în curînd va sta de vorbă cu toată făptura lui Dumnezeu, ca Sf. Francisc din Assisi, contemplînd astfel în păsările cerului și tot felul de sălbătăciuni divinul însuși, de la care un moment, adică două momente, părea a se fi abătut.

Fără nimic din Francis Jammes, poetul domestic francez, fără nimic din Coșbuc, poetul idilei cîmpenești, fără nimic din umbrele antitezei din *Cuvinte Potrivite — Cărticică de Seară* își rînduiește cu sfîntă naivitate accentele sale de inocență, simplitate și candoare, inițe care leagănă pure valuri albe, poate, răscumpărătoare, și prezintă pe Arghezi ca pe cel mai tînăr dintre poeții noștri și cel mai sănătos sufletește — în ciuda criticilor care îl țin numai drept poet al materiei în dezagregare.

III

CE-AI CU MINE, VÎNTULE ?

Contribuția lui T. Arghezi la proza românească este de primul ordin, ca și poezia sa. Renunțăm, bineînțeles, la separația clasică dintre proză și poezie, făcînd această afirmație. După dogmele vechi, care, cu toată îndreptățirea

lor teoretică, n-au putut stăvili noile forme ale creațiunii literare, proza își asuma domeniul epic, iar poezia — pe cel liric. Cît de arbitrară era o asemenea distingere, a dovedit-o desfășurarea ulterioară a tuturor literaturilor. Căci instinctul noutății, care în literatură nu o dată coincide cu instinctul marilor creațiuni, a purtat pe scriitori la împreunarea prozei cu poezia, din al căror amestec noi, cititorii, ne-am ales cu neașteptate modele de frumusețe. O proză infuzată de lirism, iată contribuția foarte prețioasă a lui Arghezi la proza românească. Dar pentru ca totuși să ținem socoteala de separația, la drept vorbind, mai mult vulgară decît clasică: proză—vers, epic—liric, vom spune că marele poet, pe lîngă prea puternicile versuri din atîtea volume, ne-a sporit avutul literar cu o serie de proze, prin care înțelegem scurte bucăți în proză, caracterizate printr-o abundență a expresiei decorative și prin lirism. Fie că este vorba chiar de narațiuni mai întinse, cum au fost romanele lui, *Ochii Maicii Domnului* și *Cimitirul Buna-Vestire*, felul de a fi al lui Arghezi, tot închis în sine, adică liric, în afara realităților epice, a rămas. La timpul potrivit, am arătat că aceste romane au totuși frumusețile lor, care sînt frumusețile inerente, fatale, am putea zice, ale temperamentului arghezian.

O culegere de proze este *Ce-ai cu Mine, Vîntule?* Din bucăți de cîteva pagini, luăm cunoștință cînd de cunoscuta uriașă forță verbală a poetului *Cuvintelor Potrivite*, forță care de multe ori se alimentează din sine, așa cum cu alt prilej am afirmat despre îndoielnicele *Blesteme*, cînd de mari simboluri prin mijlocirea cărora intrăm în zona superioară a misterelor cosmice. Ne place cu deosebire să stăruim asupra acestora din urmă, deoarece numai în anumite poezii ale sale Arghezi a mai realizat fiorul prezenței copleșitoare, deși nedeslușite, a ordinei eterne.

Am dori, mai întîi, să sugerăm cărturărește felul intim al acestor minunate proze și nu găsim, după știința noastră, nici un scriitor, străin sau național. prin comparație cu care să ne orientăm preliminar. De la Aloysius Bertrand, care a creat în Franța poemul în proză, trecînd prin Baudelaire, pînă și chiar după Maurice Guérin, cu nici o apropiere

livrescă nu putem aproxima impresia de vastitate cerească pe care ne-o dau cîteva din paginile noului volum al lui Arghezi.

În ceea ce privește pe scriitorii români anteriori, Ștefan Petică, D. Anghel, G. Bacovia, Adrian Maniu și alții mai mărunți, care cu toții au creat, după Macedonski, mica noastră tradiție a poemului în proză, nici unul nu poate fi chemat să ne lumineze, cît de cît, cu producția sa asupra prozelor argheziene.

Încît, lucrul cel mai nimerit ni se pare lectura directă a acestor capodopere spre a veni în atingere cu miezul lor cosmic. În multe din ele apare un papagal de sute de ani, Cocò, căruia poetul se adresează ca să-i scoată din cutia destinului propriu cîte un nou bilet. Se pare că poetul își arată în acest chip cunoscutul său cuget romantic, după care poezia este un enunț al adîncimilor nelucide, deși — la această concepție a întîmplării fericite — Arghezi își adaugă tot atît de cunoscuta sa declarație a „cuvintelor întoarse la alte înțelesuri și izvoade" sau declarația de străduință în a stoarce „vorbele de icre și ideile de lapți". După asemenea mărturisiri, ce privesc aplicația meșteșugărească asupra cuvîntului, socotit ca unic izvor de frumuseți poetice, modul romantic de a cere lui Cocò să scoată cu ciocul, la întîmplare, un alt bilet, adică un alt moment liric de inspirație, rămîne oarecum contrazis. Totuși, oricîtă perplexitate ne-ar cuprinde gîndirea noastră logică, fapt este că în poetul acestor proze conviețuiesc în deplină armonie cele două feluri ale gîndirii lui artistice; și dacă profesiunea de meșteșugar trudnic al cuvîntului, de „giuvaergiu tainic, al căruia lucru începe, împrejurul inelului de aur, după ce au adormit cu toții, cetățile, staulele și pădurile", duce la rezultatul unei strălucitoare proze artistice, de frumoasă tradiție națională care în literatura noastră urcă pînă la Odobescu și Eminescu — mărturisirea cealaltă, credința în procesul întîmplător, instinctiv, automat și secret al creațiunii proprii mijlocește marile frumuseți poetice, fără tradiție, ale prozelor lui T. Arghezi. În concret, contradicția de mai sus se topește în chip inexplicabil, ceea ce pentru noi este semnul indubitabil al „harului", cum se exprimă el. Căci în arta literară în general și în arta argheziană, ca și a oricărui alt mare poet, „lucrurile se înțeleg la marginea

cuvintelor, și cuvintele nu sînt de ajuns ca să înțelegi : e nevoie de har".

Și, într-adevăr, e nevoie de acest har ca să înțelegem puternica și strania atracție a *Semănătorului* de scîntei pentru bolta înstelată din fundul lacurilor, ca să înțelegem stricta dependență mută a lui Cocò, din *Rugăciune*, de un Dumnezeu latent în toate formele Creațiunii, ca să înțelegem fantomatica făptură a Milei, care, purtînd „o haină dintr-o bucată, ca o mănușă lungă, neagră și încheiată cu nasturi de sidef", subvenea la nevoile de existență ale unui librar sărman ; e nevoie de acest har ca să respirăm o dată cu poetul răsuflarea religioasă a *Bărăganului* și a peisajului muntos din *Ploaia*, ca să ne ridicăm la regularitatea de instinct, ca și astrală, a emigrării *Rîndunelelor* sau a transhumanței strămoșești din *Tîrla*, ca să contemplăm marile simboluri ale ordinei cosmice din *Cetatea Morților*, din *Molitva Păpușii*, din *Dați-vă Jos Încet*, *Rîpa cu Stele*, *Tocila* și atîtea altele încă.

De toate aceste frumuseți de-a dreptul majestuoase, generațiile de școlari de azi sînt lipsite printr-o hotărîre neroadă. Manualele liceenilor noștri au fost închise în fața harului de către oameni fără har.

Voi citi copilului meu, în fiecare săptămînă, cîte una din prozele numite mai sus ale lui T. Arghezi. Voi avea oare puterea de a hotărî cel puțin încă un cititor să facă la fel ca mine ? În cazul fericit, aș avea cu ce să mă recomand lui Dumnezeu.

I

PLUMB

Studiul poeziei lui Bacovia va răspunde, în subsidiar, problemei criticii psihologice pe care a pus-o cercetarea poeziei lui Arghezi din *Cuvinte Potrivite*. Portretistica morală se va destăinui în această nouă împrejurare pe latura ei legitimă și își va fixa cazurile de necesitate. Nu știu dacă cititorul consideră folositor și oportun ceea ce fac, dar critica poeziei se practică la noi — cînd înghesuită sub proporțiile recenziei, cînd în studii ce nu sînt în realitate decît recenzii revărsate — cu scopul unic de a vulgariza o simțire de poet. Cine este vinovatul dacă, în școalele noastre, a formula pesimismul lui Eminescu înseamnă a exprima o judecată literară ? Noi credem că numai excesul de critică psihologică. Dar poezia lui Bacovia vine să-i precizeze domeniul propriu.

Există, într-adevăr, o tipologie literară, ce se disciplinează paralel psihologiei și care face pe critic să se prevadă cu ascuțimi de moralist. Tipologia literară presupune, foarte normal, tipuri. Eseul moral suprinde tipul în originalitatea lui, i se aplică atent — fiindcă este nou —, și rezultatul operației include și anulează toate sforțările probabile pe care le-ar impune ulterior exemplare asemănătoare. Numai încercarea de psihologie diferențială ar fi deci un efort apreciabil ; dar critica noastră a dorit a rămîne o vagă psihologie generală. Literatura este, în adevăr, cîmpul nespațial al unor stări de conștiință ; critica însă nu-și simte obligația de a le considera decît dacă se exprimă întîia oară. Întîietatea aceasta poate da loc la obiecțiuni, pe care caut să le preîntîmpin.

Noutatea gîndului nu se mai raportează astăzi restrictiv și la popoare ; epoca a înlocuit în critică relativismul național printr-o lărgire, să-i zicem, continentală. Infiltrații îndepărtate, altoind divers literaturile naționale, le constrîng azi să se organizeze pe cicluri și în timp ; ceea ce este cu adevărat nou se simte și se exprimă întîi în Europa și nu în România,

chiar dacă miracolul s-ar întîmpla să se petreacă pe pămînt românesc.

În poezia noastră, care de douăzeci de ani își înmulțește sforțările de a gravita pe elipsa vieții orășenești, Bacovia ocupă un avanpost. Poezia sa, deși dezlănțuită prin contactul cu acea franceză, se declară, în sîmburele ei și peste orice raportare, cu o substanță nouă.

Voi studia-o, așadar, în conținutul ei sufletesc, diferențial față de Baudelaire, care a provocat-o, iar, în ea însăși tipologic, sub ocrotirea reflexiunilor de mai înainte.

Paul Claudel într-o prefață pe care a scris-o operei poetice a lui Rimbaud mărturisește către sfîrșit că face parte „dintre aceia cari l-au crezut pe cuvînt". În studierea și chiar în lectura simplă, a crede un poet „pe cuvînt" și a nu surîde dacă linia noastră normală se pierde într-un univers singular, mi se pare a fi pragul dincolo de care totul în poezie devine accesibil. De aceea poeziei de scoică bolnavă a lui Bacovia, de funcționalitate organică și abdicare de la luciditatea conștiinței, de carență a voinței de a trăi, dar și de a muri, îi voi trage evoluția și voi căuta să-i găsesc un sens cu bună-credință.

Bacovia pare a purta blestemul unei sensibilități ulcerate de civilizat, căzut, spre deosebire de Baudelaire, într-un mediu provincial. O tensiune anterioară se arată a-i fi încordat echilibrul interior pînă la rupere, din care nemairămînîndu-i decît jocuri psihice necontrolate, viziunea, în scene variate, a demenței îl stăpînește (v. *Omul începuse să vorbească singur*). Numai o stare de dezordine febrilă îl poate face să înșire incoherențe pe care să le stăvilească în exclamația :

— Dar cine poate să explice această tristă poveste !

Scenele de nebunie, fixate cînd în subiect, cînd în obiect, abundă *(Amurg de Toamnă)*. Impresiunile prin detracarea mecanismului lăuntric, se invertesc ca tonus afectiv *(Amanții Profund Mă-ntristează)*. Această sensibilitate zdruncinată și-a pierdut capacitatea normală de reacțiune ; va răspunde numai zguduirilor brutale și senzaționalului : ochiului i se deschid numai perspective de sînge, iar urechea nu mai înregistrează decît răcnetele fetelor nebune „la ploaie" sau „urletele lupilor sub stele înghețate". Nuanța și subtilitatea nu trezesc reacțiuni în simțurile tocite, cărora numai violențele din *Plumb de*

Toamnă le mai amintesc de ceea ce trăiește și dincolo de ele. Stratul impermeabil al uzurii va interzice unei retine îngroșate să se mai impresioneze de alte colori decît de acelea fundamentale cromaticii (v. *Alb și Negru*), care, înfățișîndu-se simultan, cînd se împletesc distinct *(Copacii albi, copacii negri — Decor)*, cînd fuzionînd ascuns, se disimulează fiecare sub același aspect acromatopsic : cenușiul bacovian (v. *Gris*). Volumul *Plumb*, esențial carierei poetice a lui Bacovia, mai conține incontestabil numirea și a altor colori ; observația cade însă aci pe combinația stridentă de caleidoscop, în care se dau, pentru a exista.

Elementele de bază coloristice nu întîrzie să se interiorizeze și, în cufundarea lor ascunsă, se preschimbă în două nuclee ce coagulează întreaga existență a sufletului uman : Albul devine principiul vieții — Iubirea, iar negrul, principiul negativ — Moartea. Și stările sufletești provocate, după aceleași legi ca și corespondențele lor senzoriale, fie că se încheagă izolate în unități confuze (fără pejorație), fie că își îmbină contrastul lor permanent :

Toarnă pe covoare parfume tari.
Adă roze pe tine să le pun,
Sînt cîțiva morți în oraș, iubito,
Și-ncet cadavrele se descompun

(Cuptor)

Bacovia nu este fără îndoială străin de acela care în literatura franceză, contemplînd ca hotar al salacității sale, un cadavru, a scris *Une Charogne :*

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Deși atmosfera este aceeași, totuși împletirea de viață și moarte, de alb și negru, cît și simplificarea sufletească decursă din polarizarea conștiinței exclusiv pe aceste două axe îmi ajută să-l privesc pe Bacovia în lumina unei psihologii diferențiale. Dar psihologia lui Bacovia nu se istovește pe această nuanță de deosebire față de Baudelaire. Sentimentalitatea specific difuză îl coboară în zumzetul obscur al organelor și

de aci îl împrăștie sub forma unui plumb universalizat în viața materiei :

De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd...

(Lacustră)

Sîntem pe punctul în care ne apare însemnătatea tipologică a psihologiei lui Bacovia, punct numai de la care pornind — încercarea de a preciza aspectul moral al oricărui poet se legitimează. Consider, într-adevăr, că Bacovia se rupe, liberat, din robia analogiilor, prin abdicarea de la viața spiritului ce i se ia în schimbul vieții materiei și prin sensul gravitației, ca determinantă a materiei, pe care îl urmează ca o piatră. Umanitatea gînditoare se anulează la acest poet în simple acte de adaptare, ca în ordinea vegetală, sau, cele mai adesea, în fenomene de geotropism ale universului inert. Drumul său lăuntric pleacă din conștiință și, trecînd prin organic, pătrunde adînc în anorganic, a cărui viață dreaptă o trăiește. Direcția coborîtoare către primordialitate îl obligă să încalce limita extremă a prăbușirii sufletești :

Și n-am mai murit...

sau :

Am uitat dacă merg... încă tot mai iubesc...
Am ajuns la timp, ocup și un loc —
Dar gîndul apasă cu greul său bloc...
E numai vedere... nu mai pot să vorbesc.

(Dimineața : Scîntei Galbene)

Dincolo de ruina sufletului și mai jos de fruntaria a ceea ce este silnic articulabil, începe jelania fiziologiei : foamea, frigul, umezeala — iar apoi inerția materiei primordiale. Iubire, instinct, afinitate : trepte care coboară pe Bacovia din sufletesc-uman în fiziologia animală, iar de aci, în traiul orb al materiei, al primordialității concrete. Iată pentru ce nu socotim că am putea saluta în *Plumb* „cea dintîi licărire de conștiință a materiei care se însuflețește", după cum se exprimă Lovinescu. Mișcarea poeziei bacoviene nu se ridică din amorfism spre organizare, ci, dimpotrivă, se înscrie ca o cădere din uman în mineral. Acestei simplificări sufletești, împinsă pînă la anularea conștiinței, îi corespunde în poetica lui Ba-

covia o ocolire din instinct a oricărui artificiu de ajungere artistică. S-ar putea abstrage la rigoare o estetică naivă a simetriei simple și obsesiei lexicale. Obsesia verbală este poate un element de estetică mai remarcabil, ducînd în mod necesar la problema atmosferei în poezie, pe care volumele lui Bacovia o urcă în dezbatere.

Anarhismul interior în realitatea lui neputînd fi disciplinabil, rămîne numai sugerabil. O poezie ce speculează un material sufletesc în dezordine va naște cu necesitate o artă pronunțat de sugestie, care la lectură să pătrundă cititorului prin toți porii, ca în procesele de osmoză. Posibilitățile estetice ale oricărei atmosfere în poezie nu le vom discuta, deoarece nimeni nu mai crede altfel astăzi, totul fiind posibil esteticește. Vom însemna numai procedeul sumar al obsesiei interne și al repetiției verbale. Într-adevăr, reluarea termenului *plumb* numai în două strofe (v. *Plumb*) de șase ori, în afara titlului, sugeră o încenușare universală și persistente apăsări. Natura poeziei lui Bacovia, prin vibrarea ce stăruie după închiderea volumului, o impune întreagă, nedivizată. A o citi cu intermitențe însemnează în parte a o distruge. Volumul *Plumb* este, de fapt, o singură poezie (chiar și dimpreună cu *Scîntei Galbene)*, care trebuie străbătută dintr-o dată.

Dar Bacovia nu premerge atît pe confrații de azi prin poezia de atmosferă, cît prin anumite procedee secundare. Găsim în *Plumb* și *Scîntei Galbene* o poezie lipită pămîntului, poezie de observație, prozastică și informativă. Influența lui Bacovia s-a manifestat cu deosebire pe această latură a procedeelor secundare.

Țin aci să arăt pînă la ce valoare poetică a ridicat Bacovia procedeul observației simple, citînd, în întregimea sa, de două strofe, *Amurg de Iarnă :*

Amurg de iarnă sumbru, de metal,
Cîmpia albă — un imens rotund —
Vîslind, un corb tăcut vine din fund,
Tăind orizontul diametral.

Copacii rari și ninși par de cristal,
Chemări de dispariție mă sorb,
Pe cînd tăcut se-ntoarce acelaș corb
Tăind orizontul diametral.

(Plumb)

Socotit în timp, Bacovia rezumă anticipativ epoca noastră, prin influența unor mijloace artistice secundare ; iar universul său poetic rămîne, tipologic, ca un obsedant și neliniștitor document moral.

II

COMEDII ÎN FOND

Are acest poet specialitatea supărătoare a celei mai desăvîrșite nepăsări față de volumele sale.

Am cunoscut poeți care, fiind convinși că spiritul lor susține o activitate nobilă, cît mai nobilă căutau să le fie și culegerea de versuri ; comandau hîrtie de lux, obțineau un tiraj de amatori pe lîngă tirajul obișnuit ; în sfîrșit, hotărîndu-se să apară în volum, grija lor de căpetenie era toaleta volumului.

Bacovia, din acest punct de vedere, este un scriitor curios. Toate volumele sale se prezintă mizerabil, și încă atît de mizerabil, încît nici nu-i vine cititorului să le deschidă. E și în cititorul de poezie un poet, care cere ca versul să fie tipărit cu îngrijire deosebită.

Primul volum al lui Bacovia, *Plumb*, a fost alcătuit de prieteni acum peste douăzeci de ani. E și cel mai prezentabil.

Au urmat, după război, *Scîntei Galbene*, *Cu Voi*, un florilej *Poezii* (cu o prefață de Adrian Maniu), și acum aceste *Comedii în Fond*. Toată vina, dacă vină este, cade asupra autorului. A doua culegere, a treia și a cincea au o înfățișare de-a dreptul respingătoare. Și dacă pentru *Comedii în Fond* cititorul înțelege că, apărînd în Biblioteca pentru Toți (ed. Universala Alcalay, Nr. 1 489), tipul colecției este destul de prezentabil ca tip popular, pentru *Scîntei Galbene* și *Cu Voi*, nici o împrejurare nu mai ușurează vina editorială.

Este adevărat că, de la *Plumb*, Bacovia s-a dovedit mereu drept un talent declinant, dar, orișicît, el este un poet unic în literatura noastră și, dacă nu ne-ar fi teamă de zeflemeaua anonimă a cititorului român, am afirma că este un poet unic chiar în cadre mai largi decît acelea ale literaturii noastre.

Căci, deşi pornit din latura de plictis urban, de concepţie materialistă a vieţii şi de macabru a poeziei lui Baudelaire, poetul nostru s-a emancipat nespus de repede într-un sens propriu, care este al demiterii spiritului şi al regresului moral. Am arătat că în *Plumb* se poate desluşi acest proces de stingere a conştiinţei, care atinge stările fiziologice, precum şi mişcarea inversă a vieţii, adică mişcarea de involuţie, de cădere pe linia dezorganizării pînă la stările primare ale materiei.

După cunoştinţa noastră, în nici o literatură n-am mai dat peste un poet atît de original în substanţa sa poetică şi atît de puternic sugestiv, fără să reuşească adesea să articuleze nici versul deplin.

Faţă de o asemenea înfăţişare şi de un asemenea talent, chiar dacă după *Plumb* poetul este în declin, se cuvenea o altă grijă tipografică.

Să sperăm că Bacovia însuşi, ajutat de devotamentul Agathei Bacovia, ea însăşi scriitoare, se va hotărî să strîngă într-un singur şi frumos volum producţia sa risipită pînă acum în broşuri atît de necuviincioase.

Din *Comedii în Fond* constatăm, ca şi după lectura *Scînteilor Galbene* şi *Cu Voi*, istovirea lirismului bacovian.

Puţin a avut de spus poetul, dacă îl comparăm cu contemporanul său, T. Arghezi, dar acest puţin mulţumeşte deplin prin unicitate şi putere. Încît, nu este drept să fim severi cu declinul unui adevărat poet, cum a fost Bacovia.

Abia rareori mai ne oprim azi la o strofă, care ne aminteşte vibraţia simplă şi starea de emanaţie poetică de altădată :

Ascultam acele poveşti,
Deşi nu era vremea lor —
Cum nu-nţelegi cînd priveşti
Aerul morţilor.

sau :

Ce mai este... cărţi de noapte
Mai citesc şi-mi pare că sînt viu —
Cine iar aprinde lampa
Cînd e prea tîrziu.

(Tăcere)

Iar mai demnă să figureze alături de strofele din *Plumb* socotim numai poezia următoare :

Ce trist amor
Să vrai
Să stai
Cu cei ce mor.

Şi ce avînt
Să treci
Pe veci
Într-un mormînt.

Ce fără rost
Trăind
Gîndind,
De n-ai fi fost.

Şi ce cuvînt
Mister
În cer
Şi pe pămînt...

(Nihil)

Orice ar mai scrie de azi înainte Bacovia şi oricum, poezia sa a şi devenit un bun al istoriei noastre literare, care i-a fixat locul şi influenţa.

LAUDA SOMNULUI

Dacă Arghezi crește din exclusiva rodnicie a unei sensibilități verbale, iar Bacovia se împlîntă și dispare ca om în anorganic printr-o artă de crochiu, Lucian Blaga, sporind categoria tipurilor psihologice, introduce cunoașterii noastre un univers propriu. Ținutul moral pe care Blaga îl stăpînește cu dreptul de prim-ocupant pune în vedere celui ce îl studiază autonomia de substanță a poeziei sale și cprește a se confunda influența și afinitatea. Influențele se cercetează cu adevăr și îndreptățire numai atunci cînd ele țintesc la precizarea unui climat poetic; formale, ele rămîn neinteresante, lipsindu-le capacitatea de a susține o teză de neoriginalitate. De aceea, noutatea relațiilor poeziei lui Blaga, raportul necunoscut de cantități pe care se edifică o altă arhitectură, dispensează pe cercetător de a mai considera și cîntări analogiile de exprimare. Liberă este o curiozitate de om să se satisfacă în urmărirea acestor similitudini ori numai coincidențe formale, dar nu poate să și pretindă la o concluzie generală. Cunoaștem cu toții azi comparația puternică a amintirilor ce vor crește, ca și slovele crestate în scoarța copacilor, „din cale-afară uriașe" *(Poemele Luminii: Cresc Amintirile)*. A-i apropia strofa finală din *La Grand' Mère* de Gérard de Nerval:

> Moi seul j'y songe et la pleure souvent;
> Depuis trois ans, par le temps prenant force,
> Ainsi qu'un nom gravé dans une écorce,
> Son souvenir se creuse plus avant [1].

este o operație în care persistența i-ar învedera ușurătatea. Înțeleg că un cunoscător al literaturii, de transă și fantasc, nervaliene ar putea ridica o întîmpinare poate întemeiată.

[1] Gérard de Nerval: *Poésies Fugitives*. (Ed. du Sagittaire).

Gérard de Nerval, victimă a onirismului, însemna în capela aceea romantică de provincie a Dijonului, unde trăia, un cordon de legătură al întregii literaturi franceze cu poezia și mentalitatea germană. S-ar putea ca atît Nerval, cît și Blaga să fi avut o aceeași reminiscență dintr-o literatură, pe care îndeobște se știe că amîndoi au cunoscut-o. În acest caz, acei cărora poezia germană le-a devenit familiară sînt în drept să înnumere firele acestea de nisip. Voi risca totuși un gînd de zădărnicie pentru cazna lor.

Blaga a debutat în adevăr cu *Poemele Luminii*, după care nu întîrziară *Pașii Profetului*. O artă logică și miniaturală, ieșită de sub teascuri după voia întîmplătoare a unui grafism capricios și închizînd adesea o afirmație vibrantă a vietii. apărea în toată noutatea ei violentă de cristal venețian spart — pentru o literatură ca a noastră, ce respectase asprele clasicisme cu peste măsură. Dar revoluția era numai formală, cu tot nietzscheismul de atitudine, observat de Tudor Vianu. Stîlcirea tiparelor comune ale versului sărea în proză, deci dincolo de experiența de libertate a prozodiei simboliste. Impresia neplăcută, dar netă de traducere cu care ne încarcă lectura celor două dintîi volume ale lui Blaga trebuie să o aruncăm pe seama acestei îndrăzneli a versului de a se depăși.

Dacă *Poemele Luminii* și *Pașii Profetului* s-ar proba că ascund înrîuriri, aceasta nu ar abate cu nimic concluzia critică, în care poetul se unifică, deoarece distingem în cariera poetică a lui Blaga două... debuturi. Volumele numite pînă acum figurează o serie de exerciții, cari au dus la ancorarea tehnică în ritmica liberată din *În Marea Trecere* și *Lauda Somnului*, culegeri fundamentale operei studiate. Tipografic, Blaga debutează cu foarte abile *coups d'essais*, este adevărat, cu poezia imaginii unice, poezie logică și mai ales apteră, în care misterul se enunță ca adevărurile geometriei în teoreme și se propune spre dezvoltare programatic: cu deosebire însă de gestul care arborează „corola de minuni a lumii" și de deliberarea ce putea sfîrși în tratate groase, Blaga mai începe o dată, dacă se poate spune, substanțial acum, și cu aripi, în ultimele volume. Unicitatea de atitudine ce ni se pare a o găsi în ele ne legitimează dorința de a fixa

noua cucerire internă, anexată de Blaga cunoștinții noastre despre lume.

Dar mai nainte de a hotărnici domeniul ce socotim că aparține lui Blaga în deplină proprietate, datorăm lui E. Lovinescu și Tudor Vianu a le consemna observațiile. Lovinescu a cercetat poezia lui Blaga o singură dată, deși a scris de trei ori (*Critice*, vol. VII; *Critice*, vol. IX; *Ist. Lit. Rom. Contemp.*, vol. III). Faptul nu este fără însemnătate, pentru că Lovinescu, trecîndu-și același articol din volum în volum, nu l-a mai remaniat, găsindu-i probabil în concluzie o valabilitate și pentru *În Marea Trecere*, care apăruse între timp. Ceea ce se stabilește în cele trei volume de critici suferă astfel de neajunsul de a se fi conclus numai asupra *Poemelor Luminii* și *Pașilor Profetului*, deoarece nicicum imagismul simplu nu mai rămîne formula celor două volume din urmă. Este adevărat că în *Critice*, vol. IX, cît și în *Ist. Lit. Rom. Contemp.*, vol. II, se notează în plus față de volumul VII și preliminar „modernismul de influență orientală germanizată", dar sub forma aceasta: „Asupra modernismului său de influență orientală germanizată nu vom insista".

Înrîuririle însă cînd sînt determinante, niciodată în studiul unei poezii nu se semnalează numai, ci se dovedesc. Nu sînt hotărîtoare? În împrejurarea aceasta se numesc înrudire, afinitate sau consubstanțialitate, ca și în cazul cînd simțim infiltrația, dar nu o putem proba. Totuși, peste aceste distincțiuni, observația critică a lui Lovinescu, deși exprimată numai ca enunț, rămîne întemeiată. *Versurile Scrise pe Frunze Uscate de Vie* au o reală grație și ușoară misticitate, ca și ghazelele dervișului Hafiz. Repetăm însă: primele două volume de poezii ale lui Blaga închid numai mărunta neliniște și zbatere de aripi ce premerge oricărui zbor lung. Dar, dacă tehnica izomorfă și simplă din *Poemele Luminii* și *Pașii Profetului* a fost studiată de Lovinescu luminos, în aproape toate metaforele primului volum (comparații logice, le spunem noi, analitice și transcrise cu întreaga vegetație de detalii a genezii lor), Tudor Vianu mută și dezvoltă studiul asupra specificității imagini la Blaga. Și pentru a nu-i altera gîndul, voi cita din *Masca Timpului*: „Lucian Blaga a introdus în poezia noastră genul comparației dezvoltate, al cărei loc de baștină a fost în literaturile vechi. Dintre cei doi termeni ai comparației, cel din urmă se ridică,

numeric și cantitativ mai bogat, asupra celui dintîi, îl acoperă și reușește să acapareze pentru sine atenția...". „Terenul cel dezvoltat avea la poeții vechi funcțiunea și meritul să intensifice interesul epic al descrierii." Lumina aceasta ce cade peste mecanica de început poetic al lui Blaga ni se pare a se răsfrînge și dincolo de ea — în adîncimile din care vom căuta să închegăm înfățișarea de basm popular și mit creștin a poetului.

Întîiele culegeri de poezii ale lui Blaga ni s-au părut drept recreațiuni sau petrecerile unei cerebralități încordate. Felul acela artistic al unei senzații, impresii ori numai idei de a se precipita după simetriile bizare ale plumbului topit, vărsat de copii în apă, prefigura o experiență pe care *În Marea Trecere* și *Lauda Somnului* o servesc întreagă. Pornit de la teorema misterului, poetul ajunge la anexarea lui poetică, fie sub forma biologicului:

Închis în cercul aceleași vetre
fac schimb de taine cu strămoșii,
norodul spălat de ape sub pietre.
Seara se-ntîmplă mulcom s-ascult
în mine cum se tot revarsă
poveștile sîngelui uitat de mult.

(Biografie)

În somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.

(Somn)

Ți-a mai rămas în urechi vreun cuvînt ?
De la basmul sîngelui spus,
întoarce-ți sufletul către perete
și lacrima către apus.

(Încheiere)

fie sub înfățișarea solidarității cu cei dispăruți:

Pe-aici, afară de oraș, și ieri am fost
să iscodim învierile în fața sorților.

. . . . . .

Făpturi, care-ați fost, unde vă țineți ?
Nu le călcați soră luminile — dediței vineți.

(Echinoțiu)

cînd ca o nostalgie de miracol creștin :

Cu toată creatura
m-am ridicat în vînturi rănile
și-am așteptat : oh, nici o minune nu se-mplinește.
Nu se-mplinește, nu se-mplinește !
Și totuși cu cuvinte simple ca ale noastre
s-au făcut lumea, stihiile, ziua și focul.
Cu picioare ca ale noastre
Isus a umblat peste ape.

(Tristețe Metafizică)

cînd ca o invocație sau numai constatare generală a tainelor creațiunii :

...lumea e o cîntare.
Străin zîmbind, vrăjit suind
în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare.
Cîteodată spun vorbe care nu mă cuprind,
cîteodată iubesc lucruri care nu-mi răspund.

(Biografie)

Printre ziduri ceasul umbrelor mă-ncearcă.
Se desface — care poartă ?
Se deschide — care ușă ?
Ies vîrstele și-mi pun pe cap
aureolă de cenușă.

(Asfințit)

Dar toate aceste ferestre în necunoscut ridică numai schița interiorului în care umbletul poetului evoluează esențial. Căci într-adevăr, dominanta morală, mai ales a *Laudei Somnului*, stă în desfășurarea boltită a unei naivități de mitologie creștină.

Cunoașterea firii umanității primitive ni se pare a înlesni descifrarea mesajului lui Blaga. Psihologia primitivului se caracterizează specific. Notele obiective ale întîmplărilor și lucrurilor în genere dispar nediferențiate sub copleșirea unor presupuse note oculte și intrinseci. Incapacitatea de a

distinge opozițiile logice și de a înseria o cauzalitate abstractă, ori numai experimental-științifică, orientează sufletul primitiv către puteri misterioase, ce i se fulgeră rareori în epifanii fugitive și-i provoacă experiența mistică. În dosul unei cortine, rămasă universal trasă din începuturi cosmogonice, se preumblă duhuri invizibile, care se dau ca rațiune imediată explicării oricărui fenomen. Starea de privilegiu moral, în care sufletul păduret se află comunicînd vrăjitorește cu vagile mistere și puteri întunecate, îi servește o cauzalitate mistică drept orice pîrghie pentru poveri și întrebări. Așadar, primitivul aderă pe latura sensibilității la lumea externă și i se însumează; solidaritatea cu totemul, natura și tribul sînt forme ale aceleiași adeziuni necondiționate la inexplicabil, care se săvîrșește după „legea participației".

Stările poetice ale lui Blaga își pierd contururile în categoria primitivă. *Lauda Somnului* ne confruntă cu vîrsta de copilărie și idilă a umanității, care își oferă universul ca un permanent spectacol acoperit al divinului sau ultimei taine. (Scepticismul modern ar face din acela care l-ar afișa într-o asemenea atmosferă naivă poate un zeu.)

Pietre, copaci, accidente și forțe naturale se tălmăcesc ca tot atîtea chipuri de a se exprima ale divinității. Un animism universal preschimbă lucruri indiferente în ființe și intenții exprese, amestecînd inextricabil naturalul supranaturalului, divinul umanului și făcînd astfel ca om și Dumnezeu să guste din familiaritatea unei dulci coabitări. Blaga se conduce de logica sensibilă a supranaturalului. Basmul nostru popular, luminat în desfășurarea lui de nimbul miraculosului creștin, se regăsește întreg în *Lauda Somnului:*

> Subt scut de stînci undeva
> un balaur cu ochi întorși spre steaua polară
> visează lapte albastru furat din stîni.
>
> *(În Munți)*

> La cumpăna apelor
> bălaurul ascultă peste hotare (șapte) deșarte
> și-și lipește urechea de drum
> s-audă și mai departe.
>
> *(Drumul Sfîntului)*

Peste această regiune sufletească se desfășoară străluciri și opulențe de legendă (v. *Biblică, Tristețe Metafizică, Peisaj Transcendent* etc.); aripi ce fîlfîie peste rîu au „sunet de legendă" și „orice pod se arcuiește" către „un tărîm de legendă". Impresia însă depășește nominalul și se întregește cu un climat într-adevăr legendar. Apucat pe drumuri de poveste populară cu două tărîmuri, Blaga alunecă pe regresiunea timpului în fabulosul creștin, specificîndu-și astfel poezia. Sfîntul Gheorghe din *Drumul Sfîntului,* cu toate sfaturile îngrijorate ale unei fete, pornește mai departe „înalt ca de jertfă un fum" și :

Mai tare strînge frîul de fier.
Fîlfîie peste șapte hotare
sălbatecul cer.
Subt planete galbene și fără de lege
se oprește și nu înțelege :
calul și-a pierdut potcoava de trei ori,
în urma lui copacii rămîn
cu cuiburi goale subțiri.

Punctul ultim al deplasării regresive în timp este însă mitologicul, pe care Blaga îl transpune într-o fuziune de simplu și grandios, poezia sa însemnînd pentru noi reluarea, poetică, a genezei morale a lumii. Vîrsta mitologică de intimitate a supranaturalului cu umanul, în încrucișare cu fabula creștină, și amîndouă în viu conflict cu modernitatea tehnică pare a fi noutatea morală a *Laudei Somnului :*

Întîrziind subt vremi schimbate,
îmi taie drumul — care prieten ?
Îmi taie pasul — care vrășmaș ?
Ah, pasărea Foenix ca altădată
nu mai zboară peste oraș.

(Asfințit)

Arhanghelii sosiți să pedepsească orașul
s-au rătăcit prin baruri cu penele arse.

(Veac)

Animale străine prin spațiu oprim
și le-ntrebăm de tine, Elohim !
Pînă în cele din urmă margini privim —

noi sfinții, noi apele,
noi tîlharii, noi pietrele,
drumul întoarcerii nu-l mai știm —
Elohim, Elohim !

(Ion se Sfișie în Pustie)

Astfel, poezia lui Blaga formulează sensibil, cu mult mai în amănunt decît am arătat, divorțul evurilor și o istorie generală a spiritului. Familiar, deși fabulos în *Biblică,* unde Maica Precista veghind „asupra somnului marelui prunc" clipește dojenitor și se supără „doar cînd îngerii trîntesc prea tare ușile", Blaga recreează cu *În Munți* și mitologicul de grandoare :

Peste muche trecînd
fetele stînilor — își freacă de lună umerii goi,
aventura lor se pătrunde suprafirească
de pulberea luminos stîrnită din disc ca un roi.

Cerul este un loc de plimbare numai pentru oamenii vîrstei *Iliadei,* fiindcă totul se întîmplă într-o lumină de eroism moral. De altfel, însuși Blaga își consemnează călătoria sa îndărătul vremii :

Ies vîrstele și-mi pun pe cap
aureolă de cenușă.

(Asfințit)

strecurîndu-și fantoma modernă printre cvasi-divinități ca „puterile pădurii" ori „ființele somnului". Surprindem de asemenea la Blaga o largă interpretare totemică a naturii prin expresii aparent creștine, ca „frate", „soră", dar care se înalță în cuprins dacă le legăm de „fratele vînt" sau „cel care ți-a vorbit e în pămînt. E în apă. E în vînt" sau în sfîrșit de „noi apele, noi tîlharii, noi pietrele". Solidaritatea franciscană cu universul, căruia primitivul i se adiționează biologic, sporește mitologicul lui Blaga cu atributul totemizării, al vîrstei preachileene.

Un element pe care dorim încă a-l vădi, fiindcă dă organicității poeziei lui Blaga o contribuție distinctă, este lipsa de spațialitate a perspectivei. Rătăcirea în vîrsta de aur, a poetului, peregrinarea din ev în ev, vecinătatea și amiciția divinităților înrîuresc sensibilitatea în direcția sempiternului.

Un spirit educat în cele veşnice abstrage spaţiului amănuntul concret şi îl solidarizează cu un peisaj de timp. Pierzînd volumul, valorile poetice se trec numai în durată, percepţia istorică necesitînd numai dimensiunea timpului. Sîngele „ce se trage înapoi în părinţi", timpul care „stă între semnele ceasului", părul femeii sau altcuiva care

joacă în vîntul
ce l-am întîlnit ieri în alt oraş
şi care ne-a ajuns din nou.

(Drumuri)

monadele, acele „lacrimi fără sunet în spaţiu", precum şi întregul *Peisaj Trecut* formează, prin temporalitatea privelişti, cheia vagului esoterism al lui Blaga şi se aşează în rangul adiacenţelor ce ţin de perenitatea viziunii antice. Iată pentru ce considerăm ca foarte importantă observaţia lui Vianu asupra aerului de anticitate al comparaţiilor din *Poemele Luminii*. Blaga, din ceea ce am putut dovedi, a adăugat unei mecanicităţi homerice complementul substanţial al clasicităţii primitive. Este adevărat că estetica formală a deviat în *Lauda Somnului* către orientări pe cari voi căuta mai departe să le precizez; dar, dacă cele două moduri ale anticului (expresie şi atitudine) se desfac în volume diferite, ele se împletesc pe deasupra în unicitatea literară a lui Blaga.

*

Tehnica din *În Marea Trecere* şi *Lauda Somnului* este şi ea o concluzie în expresie a privirii globale primitive. În atitudinea de însumare mistică a unei ordini transcendente, lucrurile îşi estompează contururile, îşi pierd independenţa prin care oarecum se individualizează, şi evocarea lor din analitică, particularistă şi enumerativă, devine legendară, înălţîndu-se pe un plan propriu. Deşi figurată pentru noi, care ne situăm în afara mitului, exprimarea din *Lauda Somnului* se menţine într-o strictă proprietate ca basm. Aşa ne explicăm dispariţia sau în orice caz rărirea punţilor „aşa cum", „precum", „ca", „întocmai" etc., ce mişunau în *Poemele Luminii*. Noaptea nu se mai apropie ca „popi negri vestind subt pămînturi soarele", lumina lunii nu mai pare „cai galbeni ce adună sarea vieţii din ierburi", ploaia nu mai este înaltă

întocmai ca o ființă care „umblă pe cătaligi", poetul nu mai este singur precum „un turn cu punțile trase", ci basmul, deși figurativ în general, se exprimă direct și exclusiv prin cel de al doilea termen al comparației :

ieși soră să vezi pe ogor
popi negri vestind subt pămînturi soarele.

(Echinocțiu)

Cai galbeni și-adună sarea vieții din ierburi.

(In Munți)

Pe uliți — subțire și-naltă —
ploaia umblă pe cataligi.

(Oraș Vechi)

Dar, mai precis. Realitatea comună, pe care poeții, de obicei și mai ales în ultimul timp, doresc să o transfigureze, se alătură în comparațiile lor unor chipuri de idealitate ale ei ; se nasc astfel analogiile, care tind la înălțarea realului.

Basmul însă pornește, în expresie, de la o transfigurație dată și succesiunea imaginelor are înfățișări de constatări simple și aer de realități. Stilul acesta, în care ficțiunea se suprapune materialului, acoperindu-l, se organizează în construcții simbolice de mit. Eclipsarea primului termen al comparațiilor prin cel de al doilea era în *Iliada* semnul unei poetice murinde : poetica miturilor, după care, în expresiunea literară, nu se alătura planul real de cel ideal, ci acesta din urmă îl anula de-a dreptul pe cel dintîi. Cu tehnica din *În Marea Trecere* și *Lauda Somnului* ne lămurim pe deplin asupra figurii de „mit albastru" a poetului.

CÎNTECE DE DRAGOSTE ȘI MOARTE

Asupra ultimei cărți de poezii a lui Adrian Maniu, *Cîntece de Dragoste și Moarte,* cititorul poate dobîndi prin simpla lectură, nemijlocit, ideea potrivită de valoare; fără să descopere patetica idilă „de dragoste și moarte" a Isoldei cu Tristan, așa cum titlul culegerii ar lăsa să se întrevadă, va descifra totuși din liniștite și mai ales lungi unde muzicale, ca în *Cîntec de Noapte la Mare* și din tablouri de un semnificativ macabru, ca în *Bal Mascat,* secreta conjugare între antipozii simțirii, cuprinși la un loc de titlul volumului; va reține de la început atmosfera de discret tragism și superstiție populară din atît de puternica *Fata Pîndarului,* și îi va fi destul ca să constate prezența neîndoielnică a unui poet de șoapte adînci, cu toată tenuitatea materialului întrebuințat uneori.

Pe mai toate paginile însă răsar expresiuni și atitudini care duc mintea la anumite momente din cariera poetică a lui Adrian Maniu. Fără asemenea raportări, ce nu țin de metoda critică obișnuită, dar la care obligă implicațiile poeziei de analizat, o seamă de procedee, de moduri ale simțirii și expresiei actuale s-ar înconjura cu oarecare zone de ciudățenie și inexplicabil. Și pe lîngă trebuința lăuntrică, de clarificare prin legătura cu opera întreagă a formelor de acum, un interes autogen de ordin istoric intervine și atrage pe critic să facă revista destinului poetic al autorului.

Căci, în adevăr, Adrian Maniu, alături de T. Arghezi, G. Bacovia și I. Vinea, dintre poeții moderniști din ajunul războiului, a fost acela care mai mult decît fiecare în parte, dar nu decît toți la un loc, a măcinat prestigiul inspirației academice. Nici vorbă că I. Minulescu și Al. T. Stamatiad fuseseră depășiți în îndrăzneală de grupul arătat între 1910 și 1916, deși „iachturile" enigmatice ale unuia, ca și „etajera roză" a celuilalt erau încă obiecte de scandal academic. Încît poziția înaintată a tînărului care în 1914 publica *Salomeea* se poate afirma

nu numai față de aceștia, ci față chiar de T. Arghezi, G. Bacovia și I. Vinea.

Această convingere ni se întemeiază pe realitatea că la acea dată a istoriei noastre literare, Arghezi se exercita cu putere în imitații baudelairiene ca *Litanii* și *Agate Negre*, în care percepția pozitivistă a morții, văzută ca rupere ireparabilă a echilibrului material al vieții, alterna cu senzualitatea cea mai mohorîtă în iubire (indicații de incoruptibilă puritate existînd totuși în *Dedicație*), totul comunicat cu ajutorul unei prozodii destul de cuminți. Sîntem adică încă la Baudelaire, la inovația categoriei de sensibilitate introdusă de acesta prin cîtă violență și spre cîtă stupoare a mediului francez academic.

Spre deosebire de Arghezi, Bacovia, pornit de la același Baudelaire al înăbușirilor urbane, care la el devin din metropolitane provinciale, și al grelelor deznădejdi amoroase de ordin științific, rezultate din decompoziția materiei organice. acestea dezvoltîndu-se original la poetul român, în sens al căderii corpurilor neînsufletite și dorință de identificare cu realitatea anorganică, se și realizase ca poet personal în acea epocă. Îndrăznelile sale de expresie constau în a nu îndrăzni. în arta sumară a crochiului, în lipsa de ținută, deplin sugestivă altfel, a versului, ca și mai ales în intervenția prozastică. făcută la întîmplare, cu aerul că versul nu obligă la nici o solemnitate. Dacă ar avea cineva fantezia să-l imagineze pe Bacovia în parada de ritmuri tradiționale, ar obține impresia mersului de om beat încolonat, fără să știe cum, într-o defilare festivă. Istoricește așadar, neținînd seamă pentru moment de inovațiile personale stilistice ale lui Bacovia, cu el ne găsim ca influență tot la Baudelaire.

Cît privește pe I. Vinea, poezia românească dobîndea prin producția sa sunetul intelectual scos dintr-un material de emoții necaracterizat pînă azi, o inteligență artistică de frumoasă mobilitate, care cu timpul avea să-l treacă naintea novatorului tînăr și el pe atunci, Adrian Maniu, o aspirație fermă, în sfîrșit, către noutatea fără formulă, turnată în ritmuri încă reținute.

Comparativ cu libertățile acestora, Adrian Maniu avea de-a dreptul gustul scandalizării tradiției prin foarte conștiente porniri de a sîcîi academismul inspirației lirice, atît în solemnitatea conținutului, cît și în protocolul expresiei. Ca influență,

autorul *Salomeei* se potrivește pe devenirile baudelairianismului și nu pe Baudelaire, găsindu-se astfel cu un pas înaintea lui Arghezi, Bacovia și poate chiar Vinea. Îndrăznelilor sale, de copil, care face în necaz gravității temelor tradiționale, li se putea spune drăcoase. Poznele poetice ale lui Maniu, țintind să lărgească posibilitățile poeziei, coborau din Jules Laforgue, după cum a arătat E. Lovinescu (*Ist. Lit. Rom. Contemp.*, III), deși parcă mai mult se trag din urmașii lui Laforgue, din grupul așa-zișilor „fanteziști", care peste Laforgue preamăreau pe Corbière și Baudelaire, prin care se dădeau coborîtori chiar din Villon.

Salomeea cuprinde originalitatea de adevărată poezie întreruptă de cîte o pufnitură de rîs, pentru ca apoi linia gravă a frumuseții poetice să continue ; s-ar zice că e vorba de o literatură clovnescă. În modalitatea exprimării, acest poem biblic, conceput ca dramă lirică, adoptă versul cel mai liber, pe care îl alternează cu proza cea mai sincer familiară. Forme ca „iești" ; „ie" (în loc de „ești" ; „e"), „de-aia" ; „liliacu" ; „acu" ; „mărgeanu" (fără articolul final) dau versului aer de convorbire neglijentă și firească, în intenția de a-i sfărîma rigorile tradiționale.

Cu alte cuvinte, Adrian Maniu, între 1910—1916, profesa în poezie estetica tiflei strengărești adresată academismelor poetice : rîdea în fața propriilor emoții și descălța versul de coturnii solemnității. Cît a fost poetul de urmat pe această linie de frondă a poeziei prin poezie, nu e locul să se arate aci. Fapt este că istoria literară va trebui să-i recunoască mai mult decît pînă acum silințele de a fi răscolit și dat peste cap muzeele acelei *vieillerie poétique*, care la noi se chema încă sămănătorism ; și indiferent de valoarea unui Arghezi, închegată mai tîrziu, sau a unui Bacovia, realizată de pe atunci, i se va recunoaște lui Maniu opera remarcabilă de a fi luat în piept o opinie literară dușmănoasă, de a o fi educat prin violență în vederea modernismului postbelic, pe care l-a și influențat.

Cine însă ar fi putut imagina din 1914 devenirile talentului lui Adrian Maniu ? În zece ani cîți despart *Salomeea* de *Lîngă Pămînt* voința artistică a poetului trece prin conversiuni neașteptate : tifla antiacademică se preschimbă în cochetării academice. Abia materialul biblic din *Salomeea* dacă poate fi

socotit, de departe însă, drept vertebrație a acestei surprinzătoare metamorfozări! Într-adevăr, ceea ce face trăsătura dominantă a volumului din 1925 este tocmai inspirația religioasă, motivul creștin; aș zice — tema ortodoxismului nostru îmbibat de superstiție păgînă, dar descoperită sub dispozițiile sufletești ale debutului, ca o nespus de veche și naivă pictură bisericească sub tencuieli mai proaspete. Putem crede, de altfel, că numai pe poarta acestei reale componente etnice a pătruns Maniu în tradiție, pentru ca celelalte valori de etnicitate, datine, eresuri populare, amintiri de istorie națională, peisaj specific românesc, legate structural între ele, să se cheme cu timpul reciproc sub același condei, dîndu-ne dintr-un modernist *nec plus ultra* pe un poet al tradiției. Că autorul *Cărții Țării,* volum penultim, și-a manifestat în prelungirea tradiționalismului voința, legitimă pînă la un punct, de poet oarecum oficial, să fie o vină gravă pînă la nefiresc? Cu toate acestea nici modernismul de altă dată nu dispăruse în *Lîngă Pămînt;* se retrăsese numai, mărginindu-se la modalitatea de tratare a materialului etnic. Stîngăcia îndemînatică, cu înțelesul de stîngăcie voită, ultim ecou al vechii bravări, naivitatea decorativă, tonul ingenuu și cuvîntul simplu, obținut prin rafinarea expresiei, îmbrăcau sumar specificul românesc cu un costum anume sărac și anume rupt, ca să lase vederii noastre frumusețea sănătoasă a fetei de țară.

De toate aceste lucruri din cariera de pînă acum a lui Adrian Maniu ne-am amintit pe deasupra rîndurilor din *Cîntece de Dragoste și Moarte.* Și cum s-ar fi putut altfel? Cînd în poezia *Amurg de Toamnă* „un lăstun — ca un nebun — dă tîrcoale — lunii goale", îți vine în minte deodată Roaba care în *Salomeea* de lîngă țopăielile trupului decapitat al Sfîntului, exclamă către stăpînă-sa: „Ce goală e luna plină". Cînd în *Tîrziu de Tot* „băiatu" rimează cu „datu" (soarta), revin din trecut „liliacu" și „acu", purtînd semnificația de ținută familiar-conversativă a versului.

Atmosfera de macabru a *Balului Mascat,* echivalent al acelei povestiri fantastice *Le Masque de la Mort Rouge* de Poe și al poemului *Danse Macabre* de Baudelaire, evocă domeniul de sensibilitate, din care răsărise acum peste douăzeci de ani *Romanța Spînzuratului.* Nici *Intrarea la Schit* nu se citește fără să se lege singură de cunoscuta inspirație

bisericească a poetului, precum nici *Fata Pindarului* nu aminteşte mai puţin reversul de superstiţie al ortodoxismului nostru întîlnit în *Drumul spre Stele* sau *Lîngă Pămînt.*

Ceea ce totuşi vibrează nou în această carte ultimă de poezii, atît de solidară cu întreaga operă a lui Maniu, este un sentiment mai grav al morţii, care respinge gluma lirică de pe vremuri ; sentiment iremediabil derivînd din viziunea baudelairiană a morţii, *sub specie materiae,* care face pe poet să imagineze, destul de contrazicător pentru concepţia creştină, pe Fecioara Maria căutînd şi negăsind, printre oseminte străine, osemintele Fiului. Faptul însă de a nu putea integra o frumuseţe actuală în unitatea structurală a poeziei cercetate este o prea neînsemnată tristeţe logică, răscumpărată cu armonii dintre cele mai grave.

I

CAIETUL VERDE

În tabloul poeziei noastre contemporane, I. Pillat are o identitate de grup, precum și o identitate personală înăuntrul grupului care îl cuprinde.

Revista de literatură și orientare culturală *Gîndirea* continuă să apară. Directivele ei generale merg la tradiționalismul culturii noastre, iar cele speciale — la ortodoxism, văzut ca element constitutiv și configurant al tradiției și pentru aceea recomandat ca formulă nouă literaturi. Cînd se va scrie istoria spiritului românesc din ultimii cincisprezece ani, lui Nichifor Crainic, creatorul și animatorul acestei direcțiuni literare, i se va consemna fără îndoială meritul de a fi fost, într-o epocă de modernism cutropitor, cel mai îndîrjit apărător al tradiției literare, chiar dacă o concepea mai mult în acord cu formația sa teologală decît cu realitățile obiective. Va trebui, se înțelege, ca tot atunci să se arate cum doctrina conducătorului *Gîndirii* a ajutat, cu mult mai mult decît la modelarea spiritului literar, la îndrumarea spiritului public către o politică în numele lui Cristos.

Cît privește literatura, consecințele sînt mai apreciabile în poezie, proza rămînînd oarecum neinfluențată de susținerile teoretice ale revistei. Și chiar am putea spune că regretatul Gib Mihăescu, gloria sigură în proză a *Gîndirii*, nu numai că nu era de formație gîndiristă, dar venea împotriva orientării sănătoase a publicației cu tot ce are mai de valoare acest scriitor, cu o proză vătămată în substanța ei de cel mai obsesiv erotism, de loc „ortodoxă", de loc „tradițională".

În poezie însă, direcțiunea teoretică a stîrnit pe cîțiva poeți de reală însemnătate. În afară de Lucian Blaga, venit întîi la Cluj, dar rămas colaborator fidel și la București, poet care ajunge să interpreteze mistic ortodoxia tradiției noastre, dar și să o lămurească în eseuri ca mai cuprinzătoare și mai adîncă,

Nichifor Crainic, el însuşi poet, dobîndeşte adeziunea lui Adrian Maniu, Ion Pillat şi V. Voiculescu. Grupul, o dată format, a putut da în poezie, cu valoarea individuală a compunătorilor, o consistenţă concretă orientărilor programatice. Oricît de feluriţi între ei, aşa cum le stă bine poeţilor chiar în grup, preocuparea de valori etnice în lucrările imaginaţiei şi simţirii lor le dă acea identitate colectivă de „tradiţionalişti", în care pe toţi cinci îi cuprinde istoria literară.

Dar I. Pillat are şi o identitate personală. Poate că tradiţia noastră, concepută oricum, nici nu se aştepta să-i vină vreun sprijin de la un poet care, ocolind-o în tinereţe pe cît mai departe, cercetase în cărţi tot felul de clime şi ţări după exemplul lui Leconte de Lisle. Fapt probabil este că poetul, ajuns la vîrsta matură, îşi va fi dat seama de aceste raite poetice, de tinereţea sufletească risipită în asemenea excursuri literare, de trecerea timpului şi, în legătură cu ea, de copilăria pierdută. Căci, în volumul *Pe Argeş în Sus,* care ne încredinţează în chip deosebit de renunţarea poetului la hoinăreală exotică, lirismul lui Pillat are tocmai aceste două izvoare mai de preţ: sentimentul horaţian al scurgerii vremii şi acela al copilăriei pierdute, care curg cînd împreună, cînd deosebit. Credem că nu alta este vîna lirică a poetului nostru, identitatea lui intimă şi trainică, deşi latura originală a operei s-a semnalat tuturor criticilor, mai ales prin emoţia retrospectivă a vieţii de familie. Şi nu vom nega evidenţe atît de categorice, cum sînt, în poezia lui Pillat, amintirea bunicului, amintirea bunicii, cultul genealogiei proprii, locurile copilăriei pierdute, cămara de pometuri, via, Florica, Miorcanii etc., etc. Dar interesul nostru, mergînd la recompunerea procesului afectiv întîmplat între *Amăgirile Literare* ale tinereţii şi trezirea vîrstei mature din *Pe Argeş în Sus,* deosebeşte valorile corelative, cadrul familial, de adevărata substanţă lirică.

Şi ni se pare că nimeni la noi nu poate fi identificat ca poet al copilăriei pierdute şi al timpului trecut fără veste, decît Ion Pillat. Este grăuntele scump, din care emană toată adevărata sa poezie; este sporul de adevăr liric, pe care Pillat îl adaugă la avutul nostru literar, spor de sensibilitate, care însă nu stă la nici un raport de necesitate cu tradiţia şi cu mişcarea teoretică a lui Nichifor Crainic. Căci adevărul simţirii

unui poet depășește totdeauna disciplina „curentelor". De aceea, de altfel, direcția de cugetare a *Gîndirii* și-a subsumat contribuția poetului nostru cu deosebire în elementele de corelație ale liricității sale, în atributele ei oarecum marginale, în cadrul acestui lirism autentic, cadru familial, domestic, podgorean și cîmpean, adică românesc. Așa s-a justificat legătura lui Pillat cu tradiționalismul *Gîndirii*, pe această cale a identității etnice de grup, înlăuntrul căreia însă noi vedem cealaltă identitate, aceea personală, a simțămîntului horațian al vremii lunecătoare și a copilăriei pierdute.

La chipul autohton al poeziei sale, poetul însuși a lucrat din răsputeri, deoarece, după volumul *Pe Argeș în Sus*, care de fapt îi istovește lirismul propriu, intervine conștiința de reprezentant al tradiției românești în poezie: și Pillat își propune singur spre interpretare poetică satul (*Satul Meu*), biserica (*Biserica de Altădată* cu *Povestea Maicii Domnului*, care dă în lirică echivalentul eseului *Isus în Țara Mea*, de Nichifor Crainic), strămoșii sciți, strămoșii latini, afinitate literară cu Ronsard, cu Mistral, cu Moréas, cu Francis Jammes, preocuparea de climat liric mediteranian, oarecare solicitudine reînnoită pentru clasicitatea elină, pentru arta formală și senină etc., etc. ... (v. *Limpezimi* și *Caietul Verde*). I. Pillat, cu alte cuvinte, a hotărît să-și lărgească baza tradițională cu adausuri intelectuale de istorie și geografie literară care, mărindu-i ca întindere opera materială, nu i-au adîncit identitatea personală. Procesul afectiv din ciclul *Florica (Pe Argeș în Sus)*, prelungit în deducțiile cadrului autohton și nu în stări cu adevărat lirice, a devenit proces logic.

Cu „ediția nouă întregită" a *Caietului Verde*, ne aflăm în acest ultim stadiu de evoluție, mai mult îndemnată de Pillat să se desfășoare așa, decît desfășurată normal. Noua ediție nu mai cuprinde, ca prima, traduceri din Moréas, Goethe, T. S. Eliot, Conrad Ferd. Meyer, Rainer Maria Rilke, Stefan George și Hugo von Hofmannsthal, dar și adaugă douăsprezece compuneri originale (*Stanțe* — motiv ronsardian, *Prinos, Dansatoarea, Sarcofag, Bust Antic, Sonet, Ornic, Cocorii, Țară, Primăvară, Veghe* și *Țărm Sudic*).

Pînă la un punct, care însemnează măsura adevărului de simțire și de la care înainte începe decadentismul tradiționi-

nalist sau pseudoclasic, *Caietul Verde,* ca și opera întreagă a lui I. Pillat, este o lecție de claritate, un exemplu de ridicat în fața cimerienilor de azi ai poeziei noastre. Încît, dacă nu ne vom opri la *Scitul* (v. și *Pe Decindea Dunării la Vale...* de V. Voiculescu) :

Atunci înfricoșat descalec iute
Lipind urechea de pămîntul viu.
Și din afund de lumi răspund pierdute
Popoare răscolite de pustiu.

Aud prin vreme scîrțîit de care,
Galop adînc vuind spre răsărit
Și inima îmi bate tot mai tare
Chemîndu-mă cu sîngele meu scit.

dacă nu vom recomanda idila falsă de excursionist citadin din *De Paști :*

Rîuri mici și mari
Spun de ape-albastre.
Sate date-n var
Rîd privirii noastre.

Flori de ghiocel
Vînd țigănci cu coșul
Dă-mi de Paști un miel
Alb și un ou roșu.

dacă vom respinge efectele de „românism" oarecum bulevardier, adică scenic, din *Elegie Pentru Mine :*

Mai bine o dansatoare albă,
Marame albe țesute cu socoteli subțiri.
Ca să răsară goală și iar să se-nvelească.

dacă nu gustăm comparații care împreunează artificial „seara" cîmpenească și „albastră" cu orășenesca „apă albastră din acvarium", ca în *A Treia Elegie,* — vom reveni însă totdeauna la exemplul de limpezime și armonie din *Heladă, Insulă, La un Poet, Odaia Ei, Recuerdo,* la versurile din *De-o Fi să Fie Raiul...*

II

ȚĂRM PIERDUT

După oarecare experiență literară, ajunge oricine să deosebească modurile fundamentale ale gîndirii omenești. Forma prozastică sau versificată nu indică totdeauna un conținut necesar. Mai ales de la romantici încoace modalitățile exprimării s-au încrucișat în așa fel, încît mergem la confuzii sigure încrezîndu-ne numai în arătările de suprafață ale acestora: proza face aripi cîteodată, înfierbîntîndu-se, iar versul de multe ori devine pedestraș, îndreptățind prozodiile care spun că el are și „picioare".

Să lăsăm dar deoparte indicațiile formei și să ne conducem după diferența de gust a miezului; modalităților exprimării să le preferăm modurile gîndirii omenești. Acestea sînt două: gîndirea-proză, care afirmă, contrazice, argumentează, discută închinîndu-se Logicii, și gîndirea-poezie, care insinuează, ispitește, cîntă, închinîndu-se Fantaziei.

Aceeași experiență ne mai învață, fără să aibă aerul, că starea poetică a conștiinței se istovește după o durată proprie, care este mai totdeauna scurtă, atît de scurtă, că poezia nu poate fi văzută sub chipul izvorului continuu, ea fiind de felul lichidelor țîșnite. Încît nu e nici o mirare că în cei mai mari poeți constatăm intermitențe, pe care gîndirea-proză le umple cum poate, spre a da impresia unității. Valoarea unei opere poetice nu scade prin intervenția oportună a spiritului-proză, după cum tencuiala nu păgubește stilului și soliditățiі unei zidiri. Ba este chiar necesar ca poetul să se servească de picioare cînd aripile ostenesc mai înainte de a parcurge distanța minimă a poemului. Totul depinde de dozajul combinației.

Nimic mai firesc dar ca și în poezia lui I. Pillat să constatăm asemenea pauze lirice. Este drept că în ultimele volume, de cîțiva ani, Pillat zăbovește în asemenea pauze peste cît ar fi frumos, ceea ce ne-a făcut să credem că el s-ar caracteriza îndeosebi prin plăcerea versificației. Dar, aceasta fiind altă chestiune, vom urmări în volumul *Țărm Pierdut* cîteva exemple de gîndire-proză și de gîndire-poezie.

Din versuri ca următoarele, ni se înlesneşte disociaţia poeziei de vers :

Taci — totul nu e decît
O slabă cutremurare.

(Lună pe Mare)

Şi val şi barcă au atins nisipul
Deodată şi deodată mi l-au dat
Umbritul ţărm şi-n depărtare chipul
Balcicului de-amurguri înălţat.
Izvorul, alergînd cu unde repezi,
Pe sub finapi m-a prins ; pe povîrniş
A smuls din soare horbote pe lespezi,
Sărind, păgîn şi gol, în vînturiş.

(Plajă Pustie)

Cum coboram spre apa limpezită
De soarele tot mai pieziş pe Prut,
Am regăsit frunzarele mai rare
Şi liniştea poienii de demult.
Lumina verii se lăsa spre toamnă,
Lumina dup-amiezii da-n amurg.
Sta crîngul verde şi pătat de aur.
Poiana se-ncheia cu umbre lungi.

(Amurg pe Prut)

Volumul *Ţărm Pierdut* ne foloseşte astfel, poate prea deseori, să ne edificăm deplin asupra spiritului-proză, care afirmă, povesteşte şi descrie chiar în versuri de nobilă corectitudine, cum îndeosebi ştie Pillat să compună.

Vom cita, în imediată alăturare, alte versuri care se disting, în acelaşi volum, de la prima lectură :

Cu limpedea-ncreţire a mărilor revine
Lin primăvara lumii pe vînturi înapoi
Şi prin oglinzi cu sare, purtînd panere pline
De foc, de oleandri, de rodii şi de foi,
Surorile ridică iar frunţile senine
Păşind cu tălpi de stîncă pe valurile moi.
Corabia străveche, cu pînza ei pătrată,
O căutaţi zadarnic, zeiţelor, prin zări.

Dau ramuri și dau muguri din puntea îngropată
Pe plaja unde valul vuiește a uitări.

(Cicladele)

Drac verde al vremii, buratec,
Privește cu ochii holbați
Cum suie în dom de jăratec
Lung luna prin plopi tremurați...
Cînd clopot din funduri de baltă
Răsună în schitul pierdut,
Buratec, lin seara te saltă
Pe ceru-n paftale bătut.

(Buratec Lunar)

Dar dacă tot mai sufăr și încă sînger, nu e
Cum crezi că plîng făptura cu buzele de lut,
Plîng vremea care-n mine nimicitoare suie
Cu moartea mea smulgîndu-ți eternul tău sărut.

(Stanțe)

Vuind mă fură vremea ca o apă.

(Singe Străbun)

Zile cu obraz de moarte
Și cu zîmbetul fugar,
Vreme, fumuriu ogar !
Ce aproape, ce departe...

(Cîntec de Vremelnicie)

Asemenea versuri, și cu deosebire acelea puse în evidență prin litere comandate, exprimă gîndirea-poezie, care nu are forță de convingere, ci de seducție. De altfel, dacă observăm bine, Pillat se află încă în cunoscutul fior horațian al scurgerii vremii, prin care poezia sa este identificabilă, și pe care ori de cîte ori îl are, scrie versuri a căror corectitudine rămîne pe al doilea plan față de gîndirea-poezie.

Ceea ce mai place pe deasupra citatelor noastre în *Țărm Pierdut* este, ca să zicem așa, un fel de frumusețe suplimentară, pe care poetul ne-o servește din reminiscențe de lectură. Un Duiliu Zamfirescu asimilat avem în strofa :

Doar un măceș în piatra despicată
Cu rădăcina-n moarte a-nflorit,
Împărăția morții biruind.

(Sarcofag Tracic)

O figură argheziană :

Și crește floarea primăverii — toată
Taci — suie numaidecît
Păunii lunii din mare.

(Lună pe mare)

după *Luna-și mînă lin păunii* (v. *Cuvinte Potrivite)* și ceva din Anghel în strofa :

Dar cînd, eu mort, doar viersul acesta va rămîne,
Lumina lui chema-va de-acuma umbra ta.
Oriunde și-n tot locul cuvintele-mi, stăpîne,
Vor ști să mi te lege și tu le vei urma.

(Stanțe)

după modelul :

...oriunde.
Cînd mi-oi suna eu lanțul, al tău îmi va răspunde.

(Lanțul Amintirii)

Țărm Pierdut nu este așadar un volum de versuri neinteresant. Claritatea artei sale, frumusețea permanentă în opera poetică a lui Pillat, l-ar fi recomandat chiar severității lui Maiorescu, care afirma că arta, spre deosebire de știință, trebuie să ne odihnească spiritul.

III

POEME ÎNTR-UN VERS
sau
Versificația în vacanță

Pentru cine ar vrea să aibă o idee clară și completă asupra poeziei noastre contemporane, opera lui Ion Pillat se impune mai mult decît oricare alta întreagă studiului special. Mai mult decît oricare alta, deoarece materia acestei opere este mai liberă de concepte și de doctrina corespunzătoare, deși nu manifestă o libertate absolută ; și se impune întreagă, fiindcă nici debutul parnasian al poetului îndrăgostit de clasicitatea greco-latină, substrat permanent al tradiției mediteranee, nu-i strică unitatea.

Poezia lui Ion Pillat porneşte în cadenţa unor legiuni de versuri să cucerească pentru literatura noastră ceea ce rămăsese necucerit de înaintaşul Duiliu Zamfirescu din clasicismul culturii europene. Rezultatul acestei întreprinderi este, în chip hotărît, mişcarea ordonată a prozodiei, deprinderea gustului liniei simple şi a limpezimii de exprimare, simţul măsurii şi deci al compoziţiei, o artă mai mult liniştită decît liniştitoare şi mai mult netedă decît luminoasă.

Abia după 1920, cînd poetul de la tradiţia de milenară istoricitate a trecut la aceea familială, dar şi etnică, prin încadrarea acesteia în peisaj şi mediu românesc, s-a putut vedea cît de folositoare i-a fost excursia printre marmurele anticităţii. Florica, reşedinţa bunicilor, „pridvorul străbun", via, nucul din vie, castanul cel mare, cireşul, Valea Mare, Valea Popii, lunca din apropiere, zăvoiul de „acolo unde-n Argeş se varsă rîul Doamnei" — ramă a vieţii de familie din linia maternă ; iar dinspre tată — satul moldovenesc, ca o lărgire a perspectivei, cu Vlad Plugarul, Vasile Bultoc, Ştrul Leiba, secretarul Primăriei, Ilinca lui Ion, Baba Vişa, Uliţa Satului, Biserica, etc. ... totul, Florica şi Miorcani, împrejurimi şi împrejurări care, o dată cu imaginea copilăriei pierdute, trezesc în conştiinţa poetului sentimentul horaţian al lunecării timpului, primeşte în expresie o disciplină formală strictă (*Florica :* patru strofe a patru versuri de cîte patrusprezece silabe — *Satul Meu :* două strofe a patru versuri deca- şi endecasilabe), fiind amintit cu subţire melancolie în contururi aproape numai vizuale ; versul e lucrat şi rareori ţîşnit, tropul — construit şi dezvoltat, compunerea — învinsă ; artă perfectă, în sfîrşit, a unui talent înverşunat fără crispare, armonios fără vrajă şi limitat fiindcă e perfect.

Ţinuta exterioară a versurilor lui Ion Pillat dă între altele plăcerea corectitudinii ; ţinîndu-se socoteală de vremea dezmăţului metric în care apăreau după război, ele fac să se poată spune despre autorul lor, deşi exemplul nu i-a fost urmat, ca şi despre Malherbe :

> Les stances avec grâce apprirent à tomber
> Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

Astfel :

Cu galben și cu roșu își coase codrul iia.
Prin foi lumina zboară ca viespi de chihlimbar.
O ghionoaie toacă într-un agud, și rar
Ca un ecou al toamnei răspunde tocălia.

(În Vie)

sau :

Pocnește biciul : casa se dă în lături, piere ;
Întregul deal coboară — și iată-ne pe drum.
Amurgul ne petrece cu razele-i de miere,
Tămîia înserării înalță-albastru fum.

(Adio la Florica)

sau încă :

Poet nu-i cel ce scrie, poet e cel ce-a mers,
E pasul care sună scandat ca și un vers
. . . . . .
Pe Nastratin ascultă-l, deși a fost păgîn,
Căci, dacă versul trece, proverbele rămîn.

(Bătrînii)

După citirea unor astfel de versuri, bătute la metronom, este cu neputință să nu crezi că tocmai la forma de inscripție trebuia să ajungă I. Pillat, care undeva vorbește „de sfintele silabe cu rimă și cezură" ; și tot cu neputință este să se sustragă cititorul amintirilor de școală :

N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire.
Ayez pour la cadence une oreille sévère.
Que toujours dans vos vers le sens, coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

În versul : „Căci dacă versul trece, proverbele rămîn" (citat din *Bătrînii),* nu găsim numai adeziunea tradiționalistului la înțelepciunea populară ; auzindu-i bine căderea de sentință, deslușim la poet măiestria de a copia pînă și modalitatea exprimării acestei înțelepciuni : e ceva de proverb în elogiul proverbului : *Căci dacă versul trece, proverbele rămîn.*

Dar căderea proverbială a versului, la Pillat, pare haina de stradă, ca să zicem așa, a poeziei sale. Chiar în versuri, dintre cele citate, ca *Prin foi lumina zboară ca viespi de chihlimbar* sau *Amurgul ne petrece cu razele-i de miere* sau *Tămîia înserării înalță-albastru fum*, versuri de incontestabilă frumusețe, sforțarea artistului ține la grupul memorabil de cuvinte, la modulația glasului prin care ni se asignează un anumit lucru, la scurtimea prin care ni se pun în vedere observanțe capitale ori cîteodată numai practice. Oricît artificiu formal ar comporta acel rînd scandat, în care măsura coincide în totul cu unitatea de gîndire exprimată, și oricîtă frumusețe ar radia un astfel de vers, în el va fi totdeauna ceva din tonul poruncitor al unei interdicții. Versurile cu asemenea tăietură cer parcă să fie placardate, aspiră la demnitatea lozincilor, sînt versuri-comenzi care cad de sus și impun, fără ca această putere să și-o tragă din ceea ce exprimă. Se vede că au și sonoritățile verbale felul lor de a ne soma.

Dar nu urmărim nicidecum să afirmăm că am putea socoti opera poetică a lui Ion Pillat o colecție de proverbe, sentințe, locuțiuni, observanțe, porunci și somații ; pretindem numai să ajungem la încheierea că versurile sale, ca pecete formală, au o întorsătură sau, mai propriu vorbind (căci le lipsește orice întorsătură), au bătaia dreaptă, proverbială, fără să fie totdeauna prozastică, sentențioasă, fără să fie executorie, poruncitoare, fără să fie militărească, ținută în sfîrșit de adagiu nedidactic.

Cu cele spuse pînă acum, ne aflăm în chiar excelența versului-dicton, în plină teorie clasicistă a versului, ceea ce ar putea constitui un punct sigur de plecare pentru cunoașterea poeziei însăși a lui Pillat. Astfel, celui care ar întreprinde o asemenea lucrare i s-ar prezenta nemijlocit ca valoare corelată vibrația scurtă a poeziei cercetate, cîmpul de radiație limitat, calitatea intelectuală a exprimării, artă — în mai puține cuvinte — de echer și compas. Pentru un astfel de studiu, nu este însă nici locul potrivit și nici intenție n-am avut să pornim așa ceva. Am dat numai cîteva indicații spre a sugera unitatea perfectă sub care poate fi văzută opera poetului nostru.

Schița critică de față, în această primă parte a ei, are scopul de a face să se vadă că din contextul mai tuturor poemelor lui Pillat putem desprinde versuri de sine stătătoare, adică *Poeme într-un Vers,* cum își intitulează autorul ultimul volum. Alături de ceea ce am citit din ciclul *Florica* și *Bătrînii,* stau, fără a se deosebi în nici un chip, exemplele următoare din ultima culegere :

O piersică pufoasă și fraged un obraz.

(Intîlniri)

Zburau fazani de aur în focul de cămin.

(Pasărea din Basm)

Nu vorbele, tăcerea dă cîntecului glas.

(Arta Poetică)

Mai știi în noapte plopul cu luna, galben cuib ?

(Nocturnă)

Poeme într-un Vers țin așadar de întreaga operă poetică a autorului, sînt *loisirs*-urile, de multe ori minunate, ale unui poet de structură clasicistă, care se joacă, la sfîrșitul carierei, cu prisosul puterii sale de lapidaritate. Caz de versificație în vacanță.

Dar Ion Pillat nu este numai un poet, și încă unul fără de care nu se poate închipui tabloul poeziei noastre de azi ; el face parte în același timp dintre iubitorii de poezie, dintre acei cititori de literatură, pentru care versul și jocul imaginilor formează cea mai înaltă încîntare. De aceea, ori de cîte ori a dat peste un sunet nou, în orice limbă cunoscută, s-a așezat să-l producă din cuvinte românești, traducînd astfel din Jean Moréas, Goethe, T. S. Eliot, Conrad Ferd. Meyer, Stefan Gecrge, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke etc. Poeme rare, cum sînt *Povestea Stegarului Cristof Rilke* de Rilke și *Anabasis* de St. John Perse, ar fi rămas la noi necunoscute amatorilor, străini de limbile respective, dacă Pillat nu ieșea din opera sa.

Pe cît însă de unitar este poetul, pe atît de eclectic pare iubitorul de poezie. Și eclectismul acesta a pus pe tradiționalistul nostru în contact cu moduri lirice atît de felurite și de contrazicătoare față de natura talentului său, încît

ultima culegere de *Poeme într-un Vers,* legată după cum am văzut de opera anterioară, capătă o prefață de justificări teoretice, potrivite mai curînd altei poezii decît aceleia a lui Pillat.

Să cercetăm oarecum această prefață. „Poemul într-un vers nu trebuie confundat cu epigrama greacă, scrie autorul, cu rubaiul persan sau hai-kaiul japonez. Cîtetrele corespund unui sentiment de concentrare lirică și cel mai descriptiv e și cel mai oriental. Poemul într-un vers duce această concentrare la limită. El se prezintă față de un poem obișnuit ca o picătură de parfum față de un coș cu flori. E o esență capabilă de nesfîrșite disocieri ; dintr-un singur vers, în care ca sugestie intră și titlul, se pot dezvolta poeme întregi după puterea de realizare a fiecăruia."

Vom trece peste articularea silnică a ideilor din fraza : „cîtetrele corespund unui sentiment de concentrare lirică și cel mai descriptiv e și cel mai oriental", spre a ne opri numai asupra „concentrării la limită". Cît de departe este poetul de sine, cu această expresie ! Căci poate Pillat să fie sau să se închipuie a fi orice, numai poet extremist — nu. Și nu este vorba aci de conținutul bucolic, patriarhal, cuminte al poeziei sale, de tradiționalismul sănătos al coborîtorului dintr-un neam de oameni ai locului, cît de exprimarea potolită pe care i-o cunoaștem, cu fantezie — se înțelege — dar lipsită de fantezii, energică fără îndrăzneală și cu limite — dar nu „la limită".

Nici ideea de concentrare nu este mai proprie talentului său. Poemul într-un vers : „Durere cu ochi negri sub părul azi mai alb" *(Portret),* cu mult mai mult decît o intuiție formulată scurt, cuprinde o ajustare logică, o dispunere la rece a părților ca în cunoscutele și mai vechile imagini progresive ale poetului :

> Prin ochelari de geamuri privea cu ochi de lampă
> Ca o bunică bună la nepoțelul mic.
> Pe-atunci știam că-i vie ; azi nu mai știu nimic :
> Apăs cu nepăsare de om pe-a ușii clampă.
>
> Sub coperișul care îi sta ca un bonet,
> Glicina ei pe tîmple cădea ca o șuviță.
>
> *(Casa din Deal)*

„Concentrarea la limită", aceea care duce la distilarea „esenței capabile de nesfîrșite disocieri" (nu cumva a vrut Pillat să scrie „nesfîrșite asocieri ?"), se află în opoziție cu astfel de imagini integrale. Iar în poemul într-un vers : „trecură ciute albe și-ntunecați ogari" *(Zile și Nopți)* ca și în versul de mai sus : „Prin ochelari de geamuri privea cu ochi de lampă" scurtimea nu e densitate. Fără să credem că ar putea exista asemenea poeme într-un vers, îndrăznim a scrie totuși că autorul ciclului *Florica* nu avea cum să le născocească genul. Cu teoria din prefață, care se reazimă pe ideea unei nemăsurate sugestivități, Ion Pillat a ieșit din natura măsurată a talentului propriu. Și cum unui poet atît de consumat ca el nimeni dintre noi nu-i face necuviința de a-i da sfaturi, numai vechiul profesor de literatură, a cărui tutelă îi este și blazon, i-ar putea șopti :

La nature, fertile en esprits excellents,
Sait entre les auteurs partager les talents :
L'un peut tracer en vers une amoureuse flamme ;
L'autre d'un trait plaisant aiguiser l'épigramme ;
Malherbe d'un héros peut vanter les exploits,
Racan, chanter Philis, les bergers et les bois.
Mais souvent un esprit qui se flatte et qui s'aime
Méconnait son génie et s'ignore soi-même.

Astfel, *Poeme într-un Vers,* ultima culegere de pînă acum a lui Pillat, dacă prin întrebuințarea versului-dicton face parte din întreaga operă a poetului, prin teoria care o susține se dovedește în același timp ca o manifestare a iubitorului de poezie.

Ajuns la patru volume de poezii *(Poezii* — 1921, *La Poarta din Urmă* — 1934, *Sărmană Țară Bogată* — 1936, *Lumini de Seară* — 1937) și la o vîrstă de probabilă identitate scriitoricească, George Gregorian se poate aștepta la studiul care să-l oglindească în mărime naturală. Acest studiu va veni, desigur — este timpul — și îl va arăta în toate felurile înlesnite de cele patru volume dar, mai cu seamă, în conformația morală atît de pronunțată, cum nădăjduim noi înșine să-l prezentăm cîndva.

Pentru acum, fără nici o preocupare de portret moral întreg, putem spune că G. Gregorian, în *Lumini de Seară* (...de amurg al carierei), crede cu putere impresionantă în destinul său de poet. Nu e vorbă, toți poeții cred în ecourile tîrzii ale versului lor; chiar dacă își ascund această credință, liricii toți, a căror plăcere, dar și meserie, este de a se reflecta în oglinzi intime, s-au dedat totdeauna la un fel de cochetărie cu nemurirea proprie, la toaleta destinului ce singuri văd mai întîi că vor împlini. Cu G. Gregorian însă nu mai este vorba de nu știu ce frivolitate de frizerie; o conștiință de sine enormă, am putea zice atletică, adică mîndră și brutală, cu totul depărtată de ceea ce încurajează discret pe ceilalți poeți să stăruiască în poezie, mîndră de esența sa exceptantă și brutală în disprețul pentru noi față de care se simte exceptată, devine la Gregorian chiar materie lirică, și dacă nu unica liricitate — în orice caz mișcarea cea mai frecventă a lirismului său. Iată *Divagații pentru Clipa din Urmă,* cînd poetul își anunță cursa cosmică și eternitatea pegastă de după moarte:

Mă văd din galopările de vid,
Un mic jockeu al marelui destin.

Strîns ghem pe visul meu, a fost așa,
Să dau ocol pe coaja unui ou :
Și-acum, făcînd o-nvîrtitură-n șa,
Pe stelele ce-mi pietruesc șosea
Cu roibul voi ajunge la potou !

La „potoul" eternității. Fără să gustăm deosebit această expresie, care mărginește nemărginirea, sentimentul de sine e limpede. Altundeva, în *Pe Drum cu ai Mei,* Gregorian dă glas aceleiași preocupări de veșnicie personală. Strecurîndu-se cu scîrbă satirică printre oameni de rînd, poetul se ridică deodată în secreta sa identitate :

Merg aiurit, pe unde mai încap,
În mîini ducîndu-mi fruntea să mi-o scap.
...O, clipa cînd va fi să mă dezleg
De vîscu-acestui maldăr animal.
Cînd voi intra din mal
Pe-ntinderile cerului întreg.
Atunci voi trage drumul de temei
Mergînd în pas cu-ai mei ;
Ai mei cîți au căzut nomazi
În fundul buruienei sclipitoare,
Cîți au zăcut de lună pe sub soare,
Ai mei
De dincolo din ce se vede azi.

E aci un fel de a-și da adresa prescurtată : Posteritate : adică lumea oamenilor care, fără să fie Cristoși, au înviat prin moarte, a celor pe care noi îi numim „genii". Și G. Gregorian exprimă sentimente în legătură cu suitul geniilor literare ca și cu geniul propriu conceput tot ca mit. Aceasta este societatea spirituală către care tinde lirismul poetului nostru ; dar tinde în chip exclusiv, căci dacă „acolo sus" vor fi și artiști între care i-a fost dat poetului să trăiască în viață — atunci refuză locul, cum vedem din *Post-Mortem :*

Va trebui, trecînd de munții mici,
Vecia să o-mpart pe firmament
Cu acest prezent
Ce-a cîrpăcit luminile de-aici ?

Dar de-mi va fi canonul dat mereu
Să filfîi depărtările fluide
În stolul pletoşeniei lor vide,
Părinte, tocmai sus, pe-azurul meu,
De greaţă mă voi sinucide !

Aşadar gloria posterităţii — dar nu oricum sau oricare — ci o anumită zonă a ei, zonă a cîtorva şi a lui Dumnezeu-părintele. Credem că aşa, pe calea conştiinţei unui destin cosmic, vine poetul în contact cu dumnezeirea care în opera sa este a doua direcţie lirică, oarecum păgînească şi luciferică la origine. Ca exemplu de inspiraţie religioasă nu vom mai insista, volumul de faţă fiind mai puţin cuprinzător de asemenea poezie decît cele dinainte. Cu alte cuvinte, rezumînd pornirea generală a poetului, ne găsim în faţa unui tip de psihologie artistică, în faţa unui artist care merge la posteritate ca la adevărata sa adresă domiciliară, care ştie unde merge şi care face din această ştiinţă „inspiraţia" operelor sale literare. Latura de satiră brutală este a aceleeaşi conştiinţe, ce se consideră jignită provizoriu, cît va ţine viaţa de pe pămînt, dar teribil de jignită. Nu altă semnificaţie dă Gregorian unor expresii violente ca „frunţi puţine", „aceşti domni de spate plini", care sfîrşesc „plătiţi în cost", „sterpe bălării îngemănate", „tufa lăbărţată" etc. ... etc. ...

Vom mărturisi însă fcarte deschis că gustul nostru simte plăcere mai ales la versurile în care preocupările de mai sus se ascund pînă la dispariţie. O materie lirică într-adevăr se exprimă în cîteva poeme care formează pentru noi titlul de poet al lui Gregorian. Astfel *Bătrînul Licurici, Strofe de Seară, Hoţul de-Aici,* şi *Amurg* reprezintă, credem noi, contribuţia antologică a autorului la poezia vremii sale. Poate că mai eterne, dacă ni se îngădue a spune aşa, decît versurile care exprimă sentimentul eternităţii proprii, sînt *Strofele de Seară,* scurtă meditaţie asupra vieţii, încheiate cu :

Şi cînd te-ngroaşă anii şi te seacă
Şi tremuri pe-asfinţirile de scrum,
Stă soarele ca un tîlhar în drum
Şi luna ca o bufniţă pe cracă.

sau ultimele două din *Amurg :*

Prin vaduri se-alungește-n somn și vîntul,
Se-apleacă Nordu-n apele din Sud.
Acum și-aține liniștea cuvîntul :
Tac toate, toate se aud.

Și iată miezul liniștei detună
Într-un mănunchiu pe dealul dezvelit :
Și capul o ia razna după lună
În goana lui de satelit.

Preferăm de asemenea *Bătrînul Licurici,* întoarcerea omenească dintre astre către pămînt (— *Mă păcătosule, dragostea mea !),* ca și *Hoțul de-Aici,* hoțul nevăzut al vieții.

În concluzia, care privește numai *Lumini de Seară* pînă la studiul mai întins care să tragă limitele proprii ale poetului așa cum transpar ele din toată opera, G. Gregorian se arată umblînd în calea marilor poeți, izbutind puternice efecte cînd își uită romantismul sau romanticăria de după moarte. Aceeași concluzie la studiul general nu va putea trece cu vederea caracterul de meditație filozofică, adeseori filozofantă a poeziei lui George Gregorian, așa cum în *Lumini de Seară* vedem cu deosebire din *Hoțul de-Aici.* Prezența poetului — iată sentimentul nostru despre George Gregorian.

Pentru generația tinerilor poeți ai momentului, care propun atenției întîmplătoare un fel de compoziție neagră, în contrapunct, de voci suprapuse, dar și cîteva limpezi măsuri, cîteodată fraze întregi, armonioase, este cuvenit lucru a încerca să li se provoace conștiința colectivă. Într-o astfel de proprie și uniformă oglindire, drumurile vocației, înțelegînd prin vocație acel plăcut și liber conformism cu sineși, s-ar putea deslușì mai profitabil.

De o sută și cincizeci de ani, scriitorii tuturor țărilor — prozatorii mai puțin, poeții, potrivit firii lor excesive, mai mult — au experimentat o aventură comună a spiritului, rupînd mai toate cordoanele de legătură ale operelor lor cu societatea. Literatura clasică, prin simțul rezervei, moderației și în general al liniei de mijloc, era expresia unei arte sociale : poeții, aezi, barzi sau trubaduri, chiar se mîndreau cu rolul de cîntăreți obștești. Exponenți ai comunității, scriitorii clasici aspirau, și aspiră încă aceia cari răsar azi printre noi, la favoarea publică, semn cert — spun ei — atît al vocației, cît și al consacrării.

Scriitorii moderni însă constată că, de cele mai multe ori, slăbiciunile și gustul societății nu coincid cu valoarea estetică a operelor, publicul răsfățînd totdeauna dintre artiști numai pe adulatorii exaltați ai imperfecțiunilor lui. Această observație a făcut ca de o sută și cincizeci de ani să se asiste la procesul desocializării literaturii, al individualizării frumosului, proces de izolare al fenomenului literar în legi, dacă se poate spune, particulariste. Au apărut astfel tristele originalități moderne, un personalism exploziv, regretabile obscurități pithiace, care, întocmai ca platitudinea socială de altădată, abia rareori coincid cu valoarea scrierilor. Caducitatea socială, altfel vorbind, a cedat locul unei noi caducități de arbitrar

sau insurecție. Așa încît, dacă se cade a nu trece în tabla valorilor estetice reverența obligatorie, cîteodată strategică, față de societate, a clasiciștilor, e potrivit să ne silim la o egală circumspecție și în ceea ce privește tifla ostentativă a modernilor.

Romanul românesc a intrat azi în cea mai prielnică actualitate ; o neașteptată prolă epică a invadat piața și continuă să se îmbulzească la vitrine. Abundența genului, dacă este îmbucurătoare, poate fi în același timp semnul negativ al cultivării slăbiciunilor timpului nostru. Într-adevăr, puține sînt romanele zilei care să nu stoarcă din problema sexualității toate elementele succesului comercial. Experiența de singularizare a literaturii, semnalată mai sus, pare a fi fost, pentru roman, consumată și părăsită. În tendința de a se depărta de social, proza ajunsese în alte țări la cunoscuta formulă a romanului cerebral, care prin uscarea materiei vii înghețа personajele într-un plan de excesivă intelectualitate. Literatura franceză reușise să dobîndească astfel un M. Teste, caz de superioară inteligență, aplicată de data aceasta nu despicării stărilor afective, ca în romanul cerebral, formă primă, și nici ideilor abstracte dintr-un moment de viață, formă secundă, ci aplicată, în interesant — este drept — conflict cu ea însăși, cunoașterii de sine. M. Teste afirmă punctul consecutiv și final în direcția cerebristă a romanului. Dar prozatorii s-au recules la timp, dîndu-și seama de această primejdioasă deshidratare a genului, mortificare a substanței vitale, și romanul a revenit la datele psihologiei curente, adică la misiunea lui, ba încă a și ripostat din excesul opus.

Poezia contemporană se găsește la antipodul romanului ca preocupări. Abundentă aproape în aceeași măsură, ea se grupează în jurul sensului antisocial, pe cultul strict al capriciului de sensibilitate și fantezie. Cu alte cuvinte, poezia s-a exceptat odată față de clasicism prin circumscrierea de la social la individual (romantism) și se exceptează a doua oară cu modernii, prin restrîngerea cîmpului ei de la individual la capriciu (modernism). Numai astfel putem căpăta o explicație, deplin convingătoare, asupra pulverizării acelor mari unități spirituale, epoci, stiluri, curente, în „capele literare" : cînd simțirile curioase, capriciul și fantezismul, ambiționează la formulă, spre deosebire de credința unanimă,

ele nu pot strînge decît doi-trei fideli, coincident întîlniți în arbitrar.

Așadar, în timp ce proza epică se dezvoltă, după o scurtă experiență cerebristă, potrivit menirii ei firești de a exprima prin acte de viață modificările conștiinței noastre, poezia nu a parcurs încă pînă la capăt direcția antisocială. Factorul ei mai nou de singularizare este conștiința cîtorva rețete ale frumosului modern, noul estetism adică. Încît, dacă la gustul actual pentru o literatură poetică de excepție morală adăugăm pornirea conștientă a poeților noștri de a se suci cu toții la modul interesant, care este totdeauna cel obscur, al expresiei, căpătăm înfățișarea cea mai globală a lirismului prezent.

„Interesant" se poate deveni azi fie prin declarații de libertate desăvîrșită, fie cu o atitudine intelectualistă ; precum iarăși, fie slujind unui ideal de puritate, fie înnodînd exprimarea cît de obscur ca în necunoscute practici cultice.

Dacă marele critic francez, care a spus despre Baudelaire că se află pe un fel de Kamciatkă literară, avea cum să bănuiască depășirile ulterioare ale extremismului baudelairian, ar fi căutat desigur o mai potrivită caracterizare, alegînd un cap geografic mai puțin aventurat. În poetul *Florilor Bolnave* s-au limpezit cu timpul calitățile disciplinei, reținerii și măsurii, grup de valori clasiciste, ceea ce a făcut pe mulți și de mult să-l integreze frumoasei, deși uscatei, tradiții a geniului francez. Abia azi, după experiența futuristă, dadaistă, suprarealistă etc., și cine știe încă !, dacă poeții explorează într-adevăr îndrăzneli de Kamciatkă. Însăși poezia noastră n-a cunoscut ea lentila detracată a ochilor de la *Contimporanul, 75 H. P.* și *Unu,* ceea ce depășește inovația baudelairiană ? Estetica pare a învedera, pe planul normelor ei secundare, statorniciri de idei cu totul provizorii.

Mihail Dan ține de șirul îndrăzneților în poezie. El exaltă sentimentul de libertate personală pînă a face din el însăși substanța volumului, apărut pe vară, *Sens Unic.* Autorul, atît de tînăr încît va putea prea bine să constate mai tîrziu că sensul poeziei, fie chiar al poeziei personale, nu este tocmai unic, așază ca ocrotire principială a artei sale manifestante trei nume, André Gide, R. Vitrac și Paul Eluard. Din André

Gide citează : „Drumurile mai umblate sînt fără îndoială cele mai sigure ; dar să nu-ți închipui că vei speria mult vînat" ; din Roger Vitrac : „Este totdeauna prudent lucru să organizăm furtuna" ; din Paul Eluard : „Lanțurile sînt socotite drept limite". La aceste declarații autoritare, Mihail Dan adaugă personal : „Și așa mai departe".

Adausul însemnează, pe cît se pare, că Gide, Vitrac și Eluard susțin aceeași idee a libertății creatorului, care s-ar putea formula, după cum s-a mai și formulat, în nenumărate chipuri. Mai întîi, nu știm dacă citatele acestea pot fi împreunate altfel decît silnic. Roger Vitrac, recomandînd „organizarea furtunii", se pronunță pentru disciplinarea elementelor dezlănțuite, ceea ce nu se acordă nicicum cu disprețul lui Eluard de „lanțuri" ; cît privește pe Gide, acesta are o faimă temeinic stabilită de teoretician al artei clasiciste, care respinge mișcarea prea în voie a condeiului, așa încît înțelesul vorbelor sale stă în legătură nu cu ceea ce constituie conduita creatorului, ci cu domeniul de sensibilitate ales. „Și așa mai departe ?". Adăugirea lui Mihail Dan, prin aerul ei — obosit și distins — de a identifica tîlcuri literare atît de felurite, formează o greșeală intelectivă, la care l-a putut duce numai cultul ideii de libertate.

Dar, admițînd ca unitară această cîrpită declarație de drepturi poetice, fie flamură unicoloră a libertății creatorilor, o altă eroare intelectuală și mai interesantă se arată. Poetul cel mai disprețuitor de lanțuri, de limite, de stînjenire, de dificultate impusă adică, avînd conștiință de sine, protestează de fapt în contra mărginirii geniului său prin obligații exterioare. În literatura noastră actuală, de exemplu, orice scriitor nou va putea chiar să vocifereze împotriva formulei argheziene, poet fiind, sau a lui Camil Petrescu, dacă e romancier, cu condiția însă de la sine înțeleasă de a propune atenției publice formula proprie. Că T. Arghezi a realizat într-o perspectivă conflictuală românească o artă atletică de energic verbalism, aceasta însemnează un cîștig de mare preț pentru literatura noastră, dar nimeni nu poate, impunînd poeților ulteriori calități identice, să creadă că prin ele poezia și-a istovit toate posibilitățile ; de asemenea, că un Camil Petrescu a ajuns la prestigiile romanului românesc de tehnică modernă este lucru deosebit de însemnat, dar nimeni iarăși nu-i poate

transforma aparatura sa de romancier în stricte și tiranice observanțe pentru alții.

Căci tocmai din nerespectarea înaintașilor care au creat un stil sau o formulă provine gestul de eliberare al adevăraților artiști noi, spiritul lor de frondă. Sînt ei toți noii artiști frondeuri ; dar sînt și toți noii frondeuri artiști ? Mihail Dan, ca și generația a cărei ilustrație, pe acest punct, devine, va băga de seamă fără îndoială eroarea intelectuală a principiului arborat. Libertatea creației poetice trebuie tradusă prin scuturarea oricărei tutele istorico-literare, dar nicidecum prin independență chiar de sine. Să ardem muzeele literare, da (deși ar fi mai bine să convenim ca, păstrîndu-le, să le ignorăm tirania cînd compunem noi), dar să nu ne mistuim în flăcările lor propria noastră structură, dacă există. Or, pînă azi nu s-a văzut în cîmpul artei să se fi exprimat o nouă structură morală, un mod nou de simțire, care să nu fi valorificat un nou sistem de constrîngeri. Libertatea absolută în poezie, pe numele ei adevărat — ca și în ordinea socială — anarhie, așa cum Mihail Dan mi s-a părut a o concepe, însemnează non-artă. Căci în literatură a fi liber nu poate constitui o temă lirică decît în sensul că respingem restricții vechi pentru a ne exprima în restricții consimțite.

Cum nu trebuie să fie înțeleasă ideea de libertate în actul creației am văzut ; un exemplu va lumina latura pozitivă a chestiunii, făcînd inutilă orice încercare de expunere teoretică. Iată *Poetică* de Horia Stamatu, poet tînăr încă, dar îndreptățind nădejdi dintre cele mai optimiste :

Toate lirele dorm
În cavoul acelor
Liniști rare pe care le culegem
sub arcadele morții tinere.
Un laur își scutură frunzele reci
În capul olimpianului chel.
Cu degete groase a scobit în marmoră
Versuri sonore și triumfale.
Pașii lui în circul întesat de lume
Se numărau ca sunetele unui gong
De la poarta paradisului.

Pe atunci moartea era tînără
și nu o vedea nimeni.
Meșteri mari îi șlefuiau coloane
și legende.
Olimpianul s-a îngropat în versurile
lui sonore și triumfale,
păstrîndu-se pînă azi ca un stîrv
între ghețuri.
De atunci a îmbătrînit moartea.
Ne cere cîte puțin sînge pentru fiecare cuvînt
și ritmurile noastre nu mai sînt
sonore și triumfale.

Sîntem atît de străvezii,
încît cine are ochi buni vede moartea
prin noi, ca pe o filigrană,
așa cum vedem cadavrele olimpice
în ghețurile versurilor sonore și triumfale.

Schimbînd registrul versului cu al prozei, poema lui Stamatu ar vrea să spună din liră prin ce se deosebesc poeții de azi față de cei din trecut. Ceea ce îi desparte să fie cu adevărat sentimentul morții, pe care autorul reușește, cu mîndră melancolie, să și-l asume ? Se știe bine că adevărul obiectiv este altul și anume : ideea de moarte se asocia la poeții de altădată cu mai numeroase rezonanțe emoționale, angaja mai întinse regiuni ale conștiinței și, fiind un mare loc comun romantic, orice simțire poetică se definea prin ea.

Cum însă poeții au totdeauna dreptate, să nu întîrziem pe acest punct de discuție. Stamatu alătură așadar de cîntăreții moderni, consumați prin simțămîntul morții cît trăiesc, precum și prin faptul material al unei morți premature, pe laureatul ajuns la venerabile bătrînețe al altor vremi, pe „olimpianul chel". Bardul acesta, în „versuri sonore și triumfale", care ni l-au conservat ca pe „un stîrv între ghețuri", se bucura de audiența îmbulzită a societății timpului său ; azi, poeții mor tineri : sînt atît de firavi, că versurile lor nu mai pot avea ritmul vital și olimpic, iar prin trup li se zărește radioscopic schema morții.

Fără să-și versifice beția de libertate, Stamatu a publicat pînă acum volumul de versuri *Memnon*, de o vie sensibilitate

tanatologică, în care întreţeserea morţii cu viaţa sau, mai precis, indicarea urzelii morţii în pînza vieţii îi dă putinţa de a se simţi liber, de a-şi trăi liber simţirea, nestînjenit de înaintaşi şi nici mai ales de contemporani în preocupările sale lirice. Căci în artă nu există libertate decît implicit.

Reţetele frumosului literar, cultivat azi, mai prevăd ca poezia să arate oarecare lustruri şi refrigerenţe ; romantismele sensibilităţii să rabde cenzura inteligenţei ; vocabularul poetic să se delesteze într-o anumită măsură de greutatea materială a tropilor ; iar „inspiraţia" să devină un act lucid.

Istoriceşte, lirismul abstract, cum a fost numită această atitudine, este ultimul gest de închidere în sine al modernilor. Dacă faţă de omul clasic, generic, schematic şi tipizat, romantismul opune individul trăitor, complex şi întreg moralmente, dar mai ales sensibil şi imaginativ ; faţă de omul romantic, care în inerţia reacţiunii — a mişcării de a-şi izola arta de public — trecuse din sensibilitate în „pelicanism", gen Musset, modernismul, constatînd că însăşi societatea devenise sensibilă şi imaginativă, propune valorile morale ciudate, maniile particulariste, capriciile, fanteziile de simţire şi fantasticul, dar mai ales abţinerea de la marile teme lirice, de la revărsările inimii. Perspectivele intelectuale înlocuiesc astfel trăirea în emoţie a poetului, reliefurile concrete de exprimare se preschimbă în suprafeţe metalice, puţina viaţă a percepţiei se recomandă versului în schimbul intuiţiei, iar conştiinţa de mijloacele artistice, „luciditatea", cum se zice, face pe fiecare să-şi compună o artă poetică. Lirismul abstract, la dreptul vorbind, este antilirism, simplu exerciţiu de înot pe uscat.

Acela care la noi a aruncat în circulaţia tinerilor poeţi ai ceasului această formulă a fost Ion Barbu : un virtuoz al versului, poet din proprie voinţă, printr-o prinsoare, cum declara el însuşi prietenilor, de un eclectism poate cam incoerent (parnasian la început, pitoresc-balcanic apoi, baladist fantastic şi, în cele din urmă, comprimat şi abstract), dar foarte interesant prin viziunea sa zdruncinată, strîmbă, deplin caracterizată sau, ca să-i zic aşa, saşie. Volumul de versuri *Joc Secund* nu era cu putinţă să nu cuprindă, potrivit arătărilor de mai înainte, o poetică expresă ; în fapt, două : prima

în *Din Ceas Dedus* și *Timbru*, iar a doua în *Desen pentru Cort*. Iată întîia :

Din ceas dedus adîncul acestei calme creste
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.
Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe răsfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec istovește : ascuns, cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

În afară de versurile de la sfîrșit, cu adevărat largi și cîntătoare, va observa oricine, cu destulă ușurință, cuprinsul intelectual din cele două strofe ; este vorba, într-un lexic abstract și deci rezumabil, de o poetică succintă : interioritate și muzică, două deziderate, dintre care numai celui dintîi trebuie să i se precizeze caracterul reflexiv pentru a ne da seama de ambițiile acestei poetice. Ceea ce a putut da în practică un asemenea credo literar să luăm cunoștință din *Margini de Seară :*

Pendulul apei calde, generale,
Sub sticlă sta, în Țările de Jos.
Luceferii marini, amari în vale
Sălciu muia și racul fosforos.

Un gînd adus de raze și curbură
(Fii aurul irecuzabil greu !)
Extremele cămărilor de bură
Mirat le începea, în Dumnezeu

Critica literară, aceea care din oarecari temeri de dezoncare simulează pătrunderea tuturor oracolelor, găsește că în astfel de compuneri se exprimă „lirismul abstract". Poate ! Cu toate acestea Barbu este fără îndoială un versificator totdeauna sigur, un autor de balade fantastice, cuprinzînd poezie fără nici o specificare, adică adevărată, un poet, în sfîrșit, care a scris prea frumoase lucruri în narativ și pitoresc, cînd nu s-a împiedicat de apucătura teoretizantă și de cel mai steril estetism : de „frumosul incontingent".

În nemijlocit contact cu ultima expresie stă o problemă asupra căreia ne vom opri un moment. Există o literatură festivă, pe care ziarele și unele publicații periodice, tipărind-o după simetria în timp a sărbătorilor creștinești, o expun dispreţului extraterestru al scriitorilor, poeți și critici, „esențialiști" ; este literatura ocazională, care în dicționarul estetic al timpului se traduce prin „literatură fără valoare". Să încercăm a pune ceva rînduială în acest haos de idei.

Sărbătorile religioase arată stări de conștiință obștești ; manifestări publice, al căror puls de viață, dacă azi a secat, se mai amintește prin albia, largă dar goală, a cultului din memoria milenară a popoarelor ; ele semnificau în principiul lor o direcție socială a spiritului, o realitate de suflet colectiv. *Psalmii* lui David pun astfel în vedere ardențe mistice, exprimînd aspirațiile unei sensibilități primitive către o transcendență divină ; în Evul Mediu, adică în veacurile teocratice ale creștinismului, religiozitatea, ca stare generală și vie de spirit, se realizează sub forma, de derivație rituală, a dramelor liturgice, miracole și mistere ; la noi, poporul creează oral acele embrioane dramatice : *Irozii, Cîntecele de Stea, Vicleimul* etc. ; iar în Apus însăși pictura Renașterii, cu toată cunoscuta ei fervoare pentru arta păgînă, nu s-a putut feri de reflexele evlaviei creștine, pe care sensibilitatea epocii de mai nainte i le aruncă, fie cînd figura omenească împrumută de la sfinții bisericii nimburi luminoase, fie cînd obrazul femeilor adoptă tipul de madonă. Știm azi că Gioconda și Fornarina, care ca realitate socială aparțineau unor familii umile, s-au transfigurat prin iubirea lui Da Vinci și Rafael în ovaluri de sfințenie misterioasă.

Pînă într-atît, s-ar putea spune, arta pornește în principiul ei din grupul sentimentelor religioase, încît cultura nu derivă numai etimologic din cult, dar îl implică în chiar cuprinsul ei semantic. Așadar putem declara atît *Psalmii* menționați, cît și pictura Renașterii drept „artă ocazională" ? Să se tragă ultima concluzie atunci și să se respingă formele de artă pomenite, deoarece au fost create în mod ocurent, datorită împrejurării de religiozitate a timpului lor.

Dacă în contra unor asemeni susțineri s-ar obiecta faptul că azi nu se mai experimentează astfel de forme artistice,

anumite versete din Paul Claudel, precum și *Psalmii* lui T. Arghezi ar răsturna împotrivirile oricui.

Așa încît literatura, de exemplu pascală, pe care ar publica-o un periodic, nu poate fi caducă principial, potrivit susținerilor acelor adepți ai „frumosului incontingent". Fără a decurge însă în mod necesar vreo valoare estetică pentru producția discutată, din concluzia de mai sus rezultă numai că nu ocazia dictează obișnuitele imperfecțiuni ale literaturii festive.

Există de altfel altă literatură decît ocazională, adică întîmplătoare ? Romancierul combină în caractere omenești un material de observație, care cules din împrejurări și hazard alcătuiește personaje distincte și unitare ; iar poetul, chiar cel mai „incontingent", își înalță cazul personal între planeți, dar în așa chip că vom distinge totdeauna în poezia sa placenta dulce a circumstanței din care a pornit, dacă e vorba de un poet în toată puterea cuvîntului.

Pînă în zilele noastre, singur Mallarmé a ambiționat să rupă poezia, infuzîndu-i reci azururi, de orice atingere cu pămîntul ; dar a plătit paradoxul acesta cu geniul său, căruia, după ce l-a golit de conținutul firesc, s-a văzut nevoit să-i dea întrebuințarea derizorie din *Vers de Circonstance.* În căderea atît de jos a lui Mallarmé să vedem înălțimea de la care cădea, să deosebim adică drama îndrăznețului, care crezuse a se susține între stele fără sprijin material, dar să nu scăpăm din vedere opțiunea poetului dezamăgit pentru cealaltă poezie, poezia contingentă. Numai că, exagerînd pe cea dintîi, a exagerat și pe aceasta, cheltuindu-și astfel un geniu din a cărui siderație ciugulesc mulți din țara noastră. Fiind vorba de literatura pascală, voi aminti că Mallarmé nu s-a rușinat, cu tot modul pur al lirei sale, să-și intituleze un capitol, poate cel mai frumos, din *Vers de Circonstance,* cu o figură poetică, în care sîntem obligați a descifra aceste alte orientări în concepția poeziei, anume : *Ouă încondeiate.*

În ultima vreme de altfel, nimeni altul n-a îmbrățișat teoria poeziei ocazionale decît Paul Valéry, dematerializatul, purul poet, în a cărui strălucire producție abia se poate discerne pîlpîirea pierdută pînă la iluzie a unei amiezi pe șesuri. Totuși poezia românească a zilei continuă a se enucleea dintr-o superficialitate de doctrină, dintr-o abatere provizorie a

instinctului artistic, dar și din cauza recomandărilor criticii, care adesea gelozește cursele în vid ale poeților nepreveniți. Literatura ocazională dar, fiind singura posibilă, arată valori pe care cealaltă literatură — aceea cu schime de rafinament și atemporalitate — nu le conține, deoarece ea nici nu există.

Atît de curent a ajuns, și de tiranic, clișeul lirismului abstract al apucăturii esențialiste, încît un poet, incontestabil înzestrat, ca Emil Gulian lasă să i se tipărească, în volum chiar, următoarele strofe, intitulate *Chin :*

Cuarțul crengilor limpezi
Și vinele-ntoarse nostalgic. .
Aerul își topea sticla
În chin de apă, nevralgic.

Era dimineață lucidă,
Cu muguri apoși, **cu cer nud.**
Durerea acută răcise
Alge subțiri de agud.

Și anestezia totală
Cuprinse cerul de apă,
Limpid coagulînd serul,
În țevi otrava să încapă.

Voi alătura numaidecît acestui exemplu de simțire, mineralizată în abstracțiuni (ceea ce vorbește mai mult despre prezentarea colectivă a poeților zilei decît despre talentul lui Gulian), un scurt poem *Stampă II,* de Virgil Gheorghiu, ca să se vadă ce prețuri ascunde o emoție neturnată în tipicul vremii :

Mamă,
Cum să laud și să plîng tinerețea ta
Care a învățat un oraș întreg să scrie și să cetească ?
Pașii tăi osteneau
Scăldați ca pentru moarte de ploile toamnei
Lîngă bărcile de hîrtie a elevelor somnoroase.
Sub eșafodul tablei, ceasurile ți se rostogoleau
Tăiate de sunetul recreațiilor.

Cărei tristeți a lăcrimat buretele pe fonduri negre
Cînd tu șergeai cu mîna-nfrigurată o scădere ?
Cînd tu ștergeai cu mîna-nfrigurată o scădere ?
Sînt parcă oile abecedarelor trecute.

Cu Virgil Gheorghiu, poezia noastră, părăsind deprinderea estetizantă, la oglindă, a recilor potriveli, fără ca totuși să lase impresia de rudimentar, își descopere principiul generator. Citind *Marea Vînătoare*, ultima sa plachetă, prezența emoției comunicată, deși cu ajutorul unei bogate figurații originale, parcă direct, impune o sugestie teoretică : prin estetică înțelegem știința frumosului, ba cîteodată în mod eronat chiar pe aceea a înfrumusețării, cînd numai întoarcerea la sensul etimologic al termenului, după care esteticul e o valoare de simțire omenească, ne poate orienta exact.

Dar estetismul vremii noastre și-a afirmat apogeul o dată cu asumarea indistinctă a teoriei poeziei pure. Am arătat altădată [1] cine, cel dintîi, și în ce condițiuni, a exprimat la noi trebuința constitutivă de purificare a poeziei. Citez din acel studiu : „Sculptura, pictura sau muzica, lucrînd cu mijloace proprii : piatra, coloarea și sunetul, sînt în situația de a nu ține socoteală de această regulă negativă (ocolirea obiectelor științei), deoarece nici o disciplină pozitivă nu recurge la piatră, coloare sau sunet spre a-și vehicula adevărurile. Celelalte arte se găsesc într-o puritate de principiu, numai poezia trebuind a se sforța să nu primească elemente raționale — numai aceasta dintre toate artele servindu-se de același mijloc de exprimare ca și științele."

Dacă adăugăm numaidecît rezerva pe care Titu Maiorescu o formula asupra lui Eminescu, semnalîndu-i începuturile atenției publice, și anume : „Reflexiv mai peste marginile îngăduite", înțelegem că ceea ce turbură în mod obișnuit percepția poetică sînt nereținerile intelectuale, infiltrațiile facultății meditante : învățătura adică, morală sau filozofică, și semnele ei verbale : vocabularul abstract. Astfel, „poezia didactică" este cu adevărat o legătură arbitrară între două cuvinte contrazicătoare. În cazul fericit cînd literatura noastră poetică s-ar fi dezvoltat organic, începînd de la disocierea văzută, starea prezentă de lucruri ar fi suferit modificări

[1] *Edgar Poe și Scriitorii Români* (R.F., Nr. 6, iunie 1935).

esențiale. Nicicum lirismul abstract nu mai putea fi confundat cu poezia pură ; rămînea poate ca o confuzie vag asemănătoare să aibă loc între emoția directă și poezia pură, ceea ce ar fi ridicat mai ușoara chestiune a artificiului minim în lucrarea poetului. Pentru că, dacă pare posibil și lesnicios criticii literare să recomande îngrădirea excedărilor emotive, a cere poeților intelectualiști căldura vieții devine mai dificil, după cum, dacă putem domoli focul prin cîteva furtunuri de apă, nu putem provoca un incendiu într-o fîntînă.

Disocierea fenomenului poetic s-a operat la noi nu atît pe cale teoretică, așa cum s-a întîmplat în alte părți, cît în mod practic prin conformare aproape sincronică la un ideal liric foarte dezbătut în străinătate. Și fără ca poeții români ai momentului să urmeze discriminarea lui Maiorescu, pe care — desigur — numai zvonul disputei de peste hotare l-a acoperit, au început de la capătul opus : au sleit izvoarele emoției, deși reacțiunea trebuia să se producă în contra dezmățului ei, singur vulgar ; au renunțat la orice element de cadru sau anecdotă, ca fiind valori străine sferei de liricitate pură, și au interzis versului descripția, vinovată de obligația prozastică a enumerării. Astfel au dobîndit cititorii de poezie, cîți mai rezistă, o speță de laborate dense, interesante aparențe ale unei mișcări involutive de conștiință, în orice caz, un rezultat de incinerație : poeme scurte, contracțiuni agonice, realități sufletești — poate, calcinate — fără îndoială. Porniți să izoleze poezia de vegetațiile ei genetice sau concrescente, poeții au ajuns să-i retragă substanța proprie. În căutarea acestei poezii necorupte, Dan Botta, cu *Interludiu*, declamă :

> Trup ca o stea de apă (safir molatec vină),
> ofrandă absolută, meduză de lumină,
> ai inimii irișii, potire cu focuri albastre
> (rarefiate focuri, patetice dezastre)...
> Seara inundată de urna de hyacint
> a părului (ce singur și limpede argint !),
> ierni incendiate ca diamantele în mîini,
> ale trupului clare și grele fîntîni,
> cad în florale repezi și lirice simboluri
> pe cataracte albe, pe setea mea de goluri,

cînd Pan umflat irită cu amical syrinx
al codrului roz-palid hypersensibil lynx.

Vom recunoaşte de la întîia ochire cadenţa cavalerească a versului, ţinuta macedonskiană a întregului poem, aerul distins al debilităţii şi arta devitalizată a gustului decorativ.

Un exemplu în plus arată cum, potrivit întrucîtva experienţelor alchimiste, nedescoperindu-se poezia pură, s-a descoperit totuşi ceva. Să citim pe Barbu Brezianu în *Ne Somn:*

Cum ? străbună lună,
Lucită nebună,
Urca-vei prin om
În chiar vadul de somn.

Vălurită mare
Vuieşte cîntare,
Roate, temenele,
Rotiţe, inele.

. . .

Ciuta mea trezită
Soarbe garnisită
Ochi de aur, grîu,
Fumegat prin rîu,

. . . . .

Iar mulţi cîini dogiţi
— Colţi afurisiţi —
Zăbrele de furii
Ard în cerul gurii.

O pată senină
Cununa vecină.

Oricum am cerceta aceste acorduri de strună subţire şi scurtă, rămînem cu un mic răsfăţ al urechii, cîteva apogiaturi parcă rătăcite, cu toate că autorul — se vede bine — a ţintit la mai mult. Căci atît au destăinuit, ca valoare reală, poeţii puri : melodia latentă cînd, mai rar, a lucrurilor, cînd, mai adesea, a cuvintelor, ceea ce fiind simplă componentă a poeziei, şi încă mai dinainte ştiută, nu este poezia însăşi. În

aceleași preocupări de lirism muzical, dar cu o artă mai consumată, găsim azi pe Dan Botta, din ale cărui *Eulalii* am extras *Interludiul* citat. Muzica de cuvinte la el stă ca un înalt prezidiu, guvernîndu-i producția întreagă după ce mai întîi se formulează programatic în *Argument*, prefața versificată a volumului :

Eulalie sunet-crin
eleat idol sub geruri.
Claros cu inel marin
singur în mirate ceruri.

Și, într-adevăr, Dan Botta și-a realizat dezideratul „sunetului-crin" întocmai, cu deosebire în *Cantilenă*, arhetip de armonie ridicat motivului muzical din *Miorița*, cu deplină virtuozitate.

Poezia pură așadar se dovedește și la noi cu mult mai interesantă ca teorie, decît ca întrupare, cu mult mai adevărată ca îndeletnicire de eseiști, decît ca misiune de poeți. Această himeră de speță platoniciană, pe care Platon n-ar fi văzut-o cu ochi buni, postulîndu-și dubioasa, deși tiranica sa existență închipuit absolută, a făcut să se creadă că ar fi planînd undeva, în regiuni incoruptibile, Poezia, cînd de fapt nimeni nu întîlnește decît poezii. Vis limpede, dar păgubitor meșteșugului artistic, de metafizicieni-literați, născut din punctul de joncțiune a două direcții de spirit distincte, poezia pură nu numai că abate pe poet de la rosturile lui, dar nu este posibilă nici teoretic. Căci fervenții apuseni ai acestei doctrine poetice, poetice printr-o libertate de lectură, pornind să separe poezia de excesele didactice ale clasicilor, de excesele sentimentale romantice și de epicismul disproporționat atît al unora, cît și al altora, au deprins gustul intelectual disociativ în așa măsură (în așa lipsă de măsură) încît, dorind să obțină poezia în sine, au putut crede că o vor dobîndi nealterată prin disociație, cînd ea nu e decît o stare de asociație. În stare pură, poezia, ca și aurul, devine neîntrebuințabilă : inaptă la formă, la artă deci, la ceea ce își împlinește rotunjimile numai pe rezistența aliajului.

Totuși imaginea pe care o propunem, dacă este exactă, în ceea ce vrea să spună, pentru aur, nu poate fi decît aproximativă pentru termenul ei prim : căci poezie pură nu

se poate obține. Să nu căutăm cauza acestei stări de lucruri în incapacitatea poeților de a o crea. Deoarece poezia este o valoare relativă, de relație adică, de raport stabilit prin fantazie între două sau mai multe fenomene, între două sau mai multe serii de fenomene, putînd tinde totdeauna la complexitate, niciodată la puritate. Pentru ce Platon nu îi găsea loc printre ideile pure, printre acele concepte omenești care rabdă operația de generalizare prin simplificare, de îndumnezeire prin absolutizare, arhetipuri cu care își populase cerul său metafizic, înțelegem acum dintr-o dată. Adevărată pentru toate artele, afirmația despre caracterul eterogen, de coexistență a cel puțin două elemente în ideea de frumos, duce la paradoxul — formal numai — că orice frumusețe în condiția ei constitutivă este să fie impură. Atît de adevărat ni se pare cuprinsul ultimelor vorbe, încît simțim nevoia să regretăm aerul lor paradoxal și să încercăm a-l înlătura cu o cît de sumară explicație. Mai întîi cuvîntul „impur" trebuie despărțit de sensul uzual „murdar", cu care ar putea fi pe drept identificat, pentru a nu mai însemna decît „neomogen" sau „amestecat".

Cu privire la chestiunea care ne preocupă în principal, estetica distinge două stări de frumusețe : una dată, iar alta suprapusă acesteia — una naturală, alta omenească. Frumusețea dată este a Naturii, a îmbrățișării lucrurilor într-o organicitate și armonie, care urcă pînă la acea „muzică a sferelor", valoare de contemplație izvorînd din modul cum fenomenele intră în relație de echilibru unele cu altele. Această conjugare infinită de forme și proporții în univers, la care nu participăm spre a o pricinui, își divulgă puterea secretă de vrajă numai dacă o fracționăm pînă la inseparabil.

Convenim cu toții că priveliștea în care o apă se prăvale de pe munte printre două șiruri de brazi e frumoasă ; același peisaj — pierzînd rînd pe rînd apa, muntele, brazii, pînă să rămînă unul singur — este din ce în ce mai puțin frumos ; și chiar bradul singuratec deși ciuntit de cîte ori i-am ucis o raportare posibilă la înconjurime, continuă să repete în mod fragmentar schema frumuseții răpite : adică e frumos totuși, deoarece mai posedă doi ultimi termeni, fie tulpina și coroana, care într-o unitate inseparabilă se valorifică esteticește reciproc ; securea îi poate despărți sau disocia și

pe aceştia, dar atunci bradul nu foloseşte decît rar ca lemn de foc, iar obişnuit, ca scînduri de lucru : devine valoare utilă. Aşadar vom recunoaşte ca prim factor de frumuseţe în ordinea naturală legătura dintre două forme sau elemente, mai precis, ambiguitatea în care amîndouă coexistă.

Trecînd la cea de a doua ipostază a ideii de frumos, aceasta se suprapune celei dintîi, aparţinînd conştiinţei omeneşti. Noi ne facem despre lucruri şi univers cîte o idee corespunzătoare, fie analitică, fie globală, strict subiectivă, rezultînd adică din impresiile şi observaţiile experienţei proprii. Faţă în faţă cu seria fenomenelor naturii se înalţă seria epifenomenelor sufleteşti, idei despre cele dintîi, oglindiri sau chipurile lor ideale. Arta vine să exprime tocmai momentul de conexiune al conştiinţei noastre cu natura, pe nici una în parte — exclusiv, ci modalitatea lor de angajare reciprocă, jocul, în arabesc, de serpentină care porneşte de la epifenomene la fenomene şi invers. Şi cu cît numărul relaţiilor stabilite între cele două realităţi este mai mare, cu atît arta, care le realizează şi numeşte, devine mai complexă, mai înaltă şi mai frumoasă ; iar cu cît numărul lor scade, artistul respectiv este mai neînsemnat. Peste raporturile de armonie, prin urmare, exterioare nouă, preexistente fiecărui individ în parte şi constatate îndeobşte, se aşează altele personale, aparţinînd mai întîi numai artiştilor, care le constată prin sensibilitate în conştiinţa lor ; ele modifică, după măsura de putere artistică, figurile de înlănţuire ale naturii, se înscriu deci în posibil, creînd alte lumi. De aceea artiştilor li se zice şi creatori, iar scriitorilor mari li se caută „universul" sau „cosmosul" lor, coeficientul adică de noutate, de originalitate, după care schimbă aparenţele celui cunoscut de noi toţi.

Dar universul estetic este în primul rînd relaţional. Exemplul cu priveliştea poate fi în demonstraţia lui reînnoit printr-o operă de artă. *Luceafărul* de Eminescu alătură destinul aspru al omului de geniu de acela fără strălucire, dar dulce al omului comun ; confruntă valorile eterne, sau, mai exact, atemporale şi aspaţiale, cu acelea provizorii şi omeneşti ; imaginează aventura (renunţarea la condiţia proprie) a eternului în temporar pentru a conchide la deosebirile lor structurale spre mîndrul dezavantaj al Luceafărului. Menţinîndu-i intactă toată simbolica, poemul nu ar spune mai puţin decît se ştie,

dacă vreun barbar i-ar grupa restrîns, în douăsprezece pînă la cincisprezece strofe, motivul fundamental; dar n-ar mai putea fi atît de frumos, deoarece, o dată cu scoaterea părților de complexitate și forță în plus, i s-ar tunde bogăția relațiilor posibile. Și dacă motivul fundamental sau, mai redus, un singur trop continuă să strălucească de frumusețe, este că în el se cuprinde încă schema frumosului, prezența a doi termeni din domenii deosebite, noutatea legăturii lor posibile, ultima unitate care generează încă satisfacția estetică. De aceea și sînt cu putință poeme dezvoltate dintr-o singură imagine sau constînd într-o singură imagine. *(La Steaua...)*

Edgar Poe are o poemă intitulată *Israfel:* este *Luceafărul* său. Numai că, deși alătură aceleași valori incompatibile, Poe sfîrșește în perspectiva opusă lui Eminescu. Israfel, după Coran: cîntărețul cerurilor, iubit de Lună, cîntă încît îl ascultă „repezile Pleiade, ele însele, toate șapte, făcînd o pauză în Ceruri"; iar poetul i se adresează:

Oui, le ciel est à toi, mais chez nous est un monde de douceurs et d'amertumes; nos fleurs sont simplement des fleurs; et l'ombre de ta félicité parfaite est le sommeil de la nôtre.

Si je pouvais habiter ou Israfel habite et que lui me fût, il se pourrait qu'il ne chantât pas si étrangement bien une mélodie mortelle; tandis qu'une note plus forte que celle-ci peut-être roulerait de ma lyre dans le Ciel [1].

Noul raport, tras din lumea virtuală de Poe, dă acestui poem strălucire proprie. *Luceafărul* și *Israfel* sînt opere de artă cu atît mai frumoase, cu cît constatăm că între aceleași realități jocul combinațiilor lor diferă. Recunoscînd dar că poezia rezultă dintr-o eterogenitate sau, cel puțin, dintr-o stare ambiguă, care se manifestă ca atare (doi sau mai mulți termeni împreunați) în viziunea cuprinsă, cît și, prin tropi, în exprimare, putem repeta, fără teamă acum de aer para-

[1] Trad. Mallarmé. În original: *Yes, Heaven is thine; but this / Is a world of sweets and sours; / Our flowers are merely — flowers / And the shadow of thy perfect bliss / Is the sunshine of ours. / If I could dwell / Where Israfel / Hath dwelt and he where I, / He might not sing so wildly well / A mortal melody, / While a bolder note than this might swell / From my lyre within the sky.*

doxal, că orice frumusețe în condiția ei constitutivă este să fie impură.

Continuînd cu *Luceafărul*, pentru a-i descoperi părțile pure, ar trebui mai întîi, bineînțeles, să-l curățim de cadrul epic, de anecdotă, de scenele amoroase, terminînd cu tonul asertoric, ușor didactic, al strofelor finale. Am constata cu surprindere că încercarea, deși nobilă, ne-ar lăsa săraci. Căci, într-adevăr, cu ce să mai rămînem cînd poezia se naștea din sprijinirea unele pe altele tocmai a acelor impurități, din raporturile acelor părți înlăturate ?

Poezia pură, poezia în sine, poezia absolută sînt denumiri diferite date de metafizicieni, cu vocația nedeslușită, unei imposibilități dovedite. Voluptatea poetică și, în general, artistică presupune o asociație nouă, cît mai complexă, de termeni îmbrățișați prin surpriză și dispare sub operația disocierii, dacă aceasta nu se oprește numai la excesele unuia din termenii fundamentali. Electroliza poeziei, ca și în cazul apei, dovedește că o anumită combinație de corpi simpli îi stă la bază, fără ca ea însăși să fie corp simplu. Așa încît poetul este pur dacă știe să fie atît descriptiv cît și interior, dacă reușește să arate și valori gratuite și valori contingente, dacă versul îi povestește lupte crîncene sau numai dacă îi cîntă domol, să fie orice și cricum, însă nu oricît, să nu se ferească de impurități, ci numai de tirania uneia ; și, realizînd o poezie totalitară, cîteodată poate pune în cuvîntul său chiar ceva, cît de cît, emotiv — fără rușine, emoția fiind semnul vieții prin care versul devine mai scump. În munții Buzăului se găsește chihlimbar ; din cel mai prețios, fiindcă în cristalizare a apucat viața cîte unei gîze, care acum îi constelează apele reci.

E de la sine înțeles că aspectul cel mai general al poeziei noastre actuale, care face din ideea de libertate temă poetică, fără să o implice în vreun material, care discumpănește echilibrul artei cu excedările inteligenței, care își atacă principiul propriu, căutînd a se realiza disociată, nu poate fi decît cel obscur. Împrejurările acestea vin să se adauge, limbajul poetic — oricît de clar — rămînînd pentru marele public oarecum închis, ca supliment de întunecimi la mai vechea observație horațiană : „caut să mă exprim scurt, dar

devin obscur". Se știe azi că poeții de mai înainte, chiar cei lăudați pentru limpezimea spunerii, au fost la timpul lor subiecte ușor năucitoare ; pentru că niciodată vorbirea muzelor nu s-a organizat curent, dialectic sau explicativ, ci prescurtat, fără pozițiile intermediare ale sintaxei comune, în expresii-salturi. Cînd cunoașterea intuitivă leagă două realități, știute rațional ca neaderente, singurul mijloc, de la sine recomandat, de exprimare este prezentarea lor neexplicată într-o abreviație verbală.

Conformat intuitiv, exemplar adică trăitor, poetul nicicînd n-a dus casă bună cu „domnul de pe stradă", acesta simulînd viața prin grupul mecanic, deci comod, de deprinderi sufletești. Încît dacă un minim de ezoterism rezultă în mod inevitabil din constituția poetului, ne putem ușor da seama de tabloul poeziei noastre actuale, care manifestă prin cultul libertății în sine gustul arbitrariului formal, — care prin intelectualism paradează un lexic abstract, de înțelegere restrînsă, — și care, dorind imposibila țișnire continuă de frumusețe lirică, vînează așa-zisele *chevilles*. Ne găsim cu aceste adaosuri de obscuritate, în miezul acelei Cimerii, țară de întunecimi groase, învecinată cu noi, de care mai vorbesc numai geografiile defuncte.

În fața unei asemenea stări de lucruri, publicul ridică din umeri, ceea ce nu e prea grav ; criticul trebuie să se prevadă cu lumini pisicești, ceea ce necăjește puțin : iar poeții, mîndri de voluntarul lor surghiun, se constituie într-un fel de academie alexandrină, glosîndu-se reciproc, ei înșiși fără putință să se comunice unii altora, ceea ce devine abuziv. Aceste însemnări se afirmă cu toată legitimitatea, cînd un poet adevărat, cum este Simion Stolnicu, ajunge să scrie *Hronic Auster :*

S-a topit în reci aprinderi de chihlimbar
Fata să n-o bîntuie lămîițe și mituri ;
Brațul ei fu ctitor doar la stei fără schituri
Și la poarta lui Luca, fără imn funerar.

Răbufneli antarctice a strîns în degetare,
Ea untdelemnul crengilor làbile ;
Dresate-n nemurire zburau frunze spre mare ;
Toamnele românești, în ceruri, — i-am spus — : aibi-le !

Arvunitu-i-au păsările mici
Viitorul lemn de ghimpi și moaște ;
Opal, nu oglindea verzuii pori de broaște ;
La ea se pripășeau stele, nu licurici.

Strofele citate vor să închidă o meditație la mormîntul de piatră al unei domnițe, fată de voievod, neajunsă la vîrsta de cununie și figură istorică („lămîițe și mituri"), săvîrșită accidental și misterios („fără imn funerar"), neavînd timp să ctitoricească decît propriul mormînt. Ultimele opt versuri, asociind impresii diverse în jurul aceleiași morți și ideii de moarte, fac posibile la un singur cititor, oricît de atent, toate interpretările, ca norul, care era cînd cămilă, cînd nevăstuică, al lui Hamlet. În neputință de a se fixa asupra relațiilor incerte dintre cuvinte, cititorului îi fuge mintea la gluma lui Mallarmé că a scrie este *mettre du noir sur du blanc*. Să se fi înțeles *du noir sur du noir ?*

Pentru a se vedea cum nu totdeauna obscuritatea pune în primejdie prețul estetic, nimicit numai prin nemăsurarea ei (orice exces fiind deopotrivă de neartistic), ca în *Hronic Auster*, ne vom referi la un alt poem al lui Simion Stolnicu : *Pod Eleat*. Dacă în culegerea ultimă de versuri a lui Stolnicu nu s-ar găsi decît această singură piesă de douăzeci și patru de strofe, numele autorului ar trebui totuși reținut. Podul eleat în viziunea poetului simbolizează valorile fixe și se arcuiește peste o apă a cărei curgere, adunînd tezaure de imagini efemere, semnifică piericiunea valorilor omenești. Dar poema nu are înfățișarea logică, pe care necesitățile caracterizării i-o dau, ci, trăgîndu-și suflul din puterea fenomenelor vieții, el se prezintă ca o experiență fulgurantă a stării de vis. Într-adevăr, niciodată poezia onirică în literatura noastră nu a dat o mai strînsă organizare incoerențelor specifice visului și nu i-a realizat fluența ilogică mai dens, mai sugestiv :

Pod al sinuciderii, pod fără dare,
Ai uitat rigoarea meridianelor,
Pod al berlinelor și al pavanelor,
Inel de șarpe năpîrlit spre mare.

. . . . . .

Sub pod sînt arcadele afumate de nave —
De ce lăsați să meargă un tractor pe catedrală

Și bicicliștii goi printre domuri suave ?
În porfir mai este o firidă goală ?

Liliac, dă-mi unghiile de hibernări pe zid !
Dar nu mă vor prinde năerii-n berete ?...
Podule, ai tu un sistem de planete ?
Ești alb ! Geloase vidrele pleoapele închid...

Ce anume interpretare critică favorizează aceste strofe ? Ținînd socoteală și de restul poemei, podul este, precum am spus, al perfecțiunii, al morții deci ; însă, în perspectiva poetului care trăiește încă, și al sinuciderii ; „pod fără dare" constituie o metaforă admirabilă care induce contemplația ca un proiector către așezări superioare, sugerînd gratuitatea trecerii lui în contrast cu obligația desuetă de plată bănească a călătorilor peste poduri reale.

Această arhitectură de piatră deasupra apelor curgătoare stă ca „un unghi spart în infinit" (v. strofa I), „beat de-ncremeniri inumane" (v. strofa a V-a), peste curgerea valcrilor duratei, peste timp, dar și dincolo de „rigoarea meridianelor", nespațial. Versurile trei și patru, din primul catren citat, adaugă o nouă exprimare a mișcării, în mijlocul căreia podul așează un punct statornic de orientare. Dar chiar „arcadele afumate de nave" atestă pe dedesubtul bolților aceeași circulație continuă a vieții. Cum pot sta în intimă contextură valori atît de vrăjmașe între ele ? Vecinătatea lor nu trezește absurda imagine a unui tractor, umblînd pe o catedrală, cu înțelesul temporalului rătăcit în eternitate ? Nu este profanator lucru să se plimbe „bicicliștii goi" ai vieții „printre domurile" veșniciei, să se apropie adică nedesăvîrșirea de perfecțiune ? Podul fiind un simbol al eternității, poetul simte nevoia de a i se dărui, de a-și trece ființa mobilă din durată în neființă statornică, din închisoarea limitelor sale în ilimitat. Prin urmare, în catedrala eternității, se mai găsește „o firidă goală" pentru el ? Mișcarea de sinucidere, prin aruncarea în apă, provoacă fireasca invocație către unghiile cu care liliecii se agață iarna, amorțiți de grinzi și ziduri, spre a nu cădea. Totuși, o îndoială se ridică : reușind să se azvîrle, va reuși să treacă în lumea nepieritoare ? Navigatorii, călători pe apele dedesubt, nu-i vor sprijini căderea voită ? Dacă podul ar avea „un sistem de planete", realitate eternă și per-

fectă, atunci poetul n-ar mai șovăi ; și se pare că într-adevăr el reprezintă nestrămutarea acelei lumi superioare de esențe și parfume tari, care, împleticind pe trecători (v. strofa a III-a), fac ca vidrele din malurile fluviului, noi simboluri ale efemerității, să-l gelozească.

Va înțelege oricine că exegeza unui fragment de poem nu poate rămîne decît tot fragmentară, chiar în cazul acestei analize, care a trebuit să se întemeieze de cîteva ori pe versuri necuprinse în citatul de trei strofe. Acela însă, care se va decide să citească pe Simion Stolnicu, fără vreo prejudecată de știu eu ce ordin, va surprinde în *Pod Eleat*, dacă nu mai mult, în orice caz, chiar peste momentele de stare adesea astmatică a versului, o expresie în reliefuri amintind prin belșug patetismul lui Rimbaud din *Le Bateau Ivre* — va constata o utilizare reținută a onirismului ca material poetic, — va deslușì un ton de robinsonadă și aventură. observînd în același timp cu plăcere cum poetul alungă, într-o poezie așa-zicînd speculativă, moartele concepte, adică nonpoezia.

Mai obscur în *Hronic Auster* decît în *Pod Eleat*, deși complexiunea acestuia de impresii, sentimente și idei este mai mare, Simion Stolnicu arată astfel temeiul șubred al acelei afirmații despre proveniența ezoterismului din densitatea materiei de exprimat. Căci limpezimea exprimării se preschimbă, din condiția firească a limbajului și mai puțin firească a poeziei, în merit pozitiv, în calitate, ori de cîte ori învinge cît mai multe, dacă nu toate opunerile, ce pornesc împotrivă-i din adîncimea, înălțimea sau larga cuprindere a ideilor manifestate.

Înainte de a încheia, va trebui să facem loc unor lămuriri. cu care acest mic studiu putea fi deschis. Cititorul a observat desigur că n-a fost vorba nici de un recensămînt al poeților de azi și nici de gruparea lor pe unități, în care să le vedem diversitatea de crientări. De altfel titlul însuși al cercetării prezente : *O Perspectivă...*, recunoaște singur existența și a altor puncte de vedere. Intenția paginilor acestora a fost să discute o serie de idei în legătură cu cea mai răspîndită formulă de poezie printre reprezentanții ultimei generații. Și fie chiar pomenind cîte un nume, el nu a servit decît la sprijinirea unei idei de tot impersonale. Ne-am silit,

dacă se poate zice așa, la o libertate deplină chiar față de noi înșine.

În concluzie, din ceea ce am putut observa, poeții tineri actuali, continuînd a rămîne poeți de formulă, făcînd din problema materialului unica problemă de estetică a poeziei, „purificînd" adică poezia de rezistențele și dificultățile constitutive, ni se înfățișează drept coborîtori din porumbielul naiv, care în exemplul unui filozof era pus să creadă că, lipsind aerul, va putea zbura în toată voia.

Împotriva tuturor contestărilor, poezia noastră lirică de după 1920 a dobîndit cîteva nume de poeți, felurit interesanți, care au pătruns în conștiința publică, iar de aici în istoriile literare, de unde există siguranța că nu mai pot fi scoși. Aceștia sînt T. Arghezi, G. Bacovia, Lucian Blaga, I. Barbu, Adrian Maniu și I. Pillat. Nici unul dintre ei nu seamănă cu altul, fiecare avînd complexul propriu de reliefuri și defecte conexe, deși, priviți la un loc, se grupează cu toții, oricît s-ar deosebi între ei ca structură intimă și formulă tehnică, în jurul ideii de progres liric.

Cînd cineva mai tîrziu va cerceta cu oarecare atenție perioada lirică de la 1920 la 1935, va observa că poeții numiți aici au avut o rază variabilă de influență, mai mare sau mai mică, dar existentă, asupra versificatorilor epocii. Și nu va fi lipsit de interes să se afle că la renumele lor au lucrat imitatori cu atît mai numeroși cu cît poetul imitat era mai personal O astfel de cercetare ar ajunge să împartă pe versificatorii cu nume, dar fără renume, ai timpului respectiv, în grupuri de confrați care au vulgarizat modul poetic al unuia sau altuia dintre poeții de mai sus ; și ar ajunge să constate că două grupe de acestea au fost mai numeroase.

În adevăr, pe lîngă operele lui Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu, Maniu și Pillat, istoria literară va fi ținută să înregistreze momentul liric colectiv Arghezi și momentul Barbu.

Era un timp, în cuprinsul acestor cincisprezece ani, cînd poeții noi recitau la reuniuni confraterne cunoscutele strofe :

El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n țară, de la vatră.
Cînd îi privești, împiedicați în fier,
Pare de bronz și vitele-i de piatră
. . . . . .

É o tăcere de-nceput de leat,
Tu nu-ți întorci privirile-napoi.
Căci Dumnezeu, păsind apropiat,
Îi vezi lăsată umbra printre boi.

(Belșug)

sau :

Biruitor de lifte și jivine,
Așteaptă dîrz, la rîndu-i biruit,
Și ochii lui, de patru timpuri pline,
Încremeniți pe zare, n-au dormit.

. . . . . .

Puterea lui întreagă și vitează
Ascultă-n noaptea de safir și lut,
Din depărtare, calul că-i nechează,
Care prin adieri l-a cunoscut.

Și cum îl rod păduchii cîteodată
Pe dedesubtul platoșei domnești,
Prințul te simte, spadă fermecată,
Prinsă de șold, c-ai tremurat și crești.

(Prințul)

sau încă și cu deosebire :

Cunoști în vreme visul că sfîrșește.
Ți-ai așteptat oșteanul trist pe scut
Să-ți intre-n zale reci în așternut
Și să-ți frămînte trupul tîlhărește.

. . . . . .

Mi-am stăpînit pornirea idolatră
Cu o voință crîncenă și rece ;
Căci somnul tău nu trebuia să-nece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră.

. . . . . .

(Inscripție pe un Portret)

Din toată opera poetică a lui T. Arghezi, în care violența verbală se împerechează cu gingășia, confrații minori se însufleteau mai cu seamă pentru partea energică, pentru versul

vînjos din poeme ca *Belșug*, *Prințul* și *Inscripție pe un Portret*, pe care îl recitau și îl imitau în producțiunile proprii, căutînd să-l realizeze prin întorsături nefirești de frază, prin luxații sintactice, de tipul :

Ascultă-n noaptea de safir și lut,
Din depărtare, calul că-i nechează.
Care prin adieri l-a cunoscut.

A fost un moment în lirica noastră, cînd T. Arghezi stăpînea sensibilitatea confraților, căreia îi imprimase durabil caracterul verbului său poetic, alimentat de contactul direct al simțirii cu realitatea, dar nu și celălalt caracter de suavitate și transparență, deși deopotrivă de evident în întregimea operei.

Valului liric Arghezi i s-a răspuns în două feluri. I-a răspuns însuși T. Arghezi, care, cu ultimul volum de versuri, *Cărticică de Seară*, a părăsit ceea ce se și numise arghezianism, adică clișeul poeziei realiste, pentru a evolua în sensul dematerializării inspirației, al purificării simțirii, sens existent de mai nainte, dar accentuat acum, cultivat în chip exclusiv și realizat în motive gospodărești și familiale.

I s-a răspuns însă, anterior acestei proprii evoluții, de un alt poet, care se afirma, în plină modă argheziană, prin respingerea defectului constitutiv al poeziei lui T. Arghezi. Este vorba de I. Barbu, poet de excese metrice, parnasian în debut și verslibrist aventuros cu timpul, dar poet și de extreme ale sensibilității, sexualist și intelectualizant, care, după experimentarea strălucită a celor mai contrare moduri poetice, se fixează la limita sentimentului erotic cu instinctul sexual și, cu deosebire, la limita superioară a sensibilității cu inteligența. Poeziei lui T. Arghezi îi lipseau perspectivele intelectuale, și chiar relațiile de complexitate cu inteligența ; poeziei lui Barbu îi prisoseau.

O bună parte din acei confrați minori care constituiesc, fără să știe, platforma poeților adevărați, s-au strîns în jurul acestei noi formule poetice, pe care au imitat-o în semnalmentele ei exterioare, ca și pe aceea a lui Arghezi. De recitat, nu mai recitau, deoarece I. Barbu lucra în asociații strict personale, pentru cititor chiar arbitrare, și în densități sintactice

nememorabile ; dar o nouă stare de lirism colectiv suscitase strofe ca :

Înalt în orga prismei cîntăresc
Un saturat de semn, poros infoliu.
Ca fruntea vinului cotoarele roșesc.
Dar soarele pe muchii curs, — de doliu.

Aproape. Ochii împietresc cruciș
Din fila vibrătoare ca o tobă,
Coroana literei, mărăciniș,
Jos în lumină tunsă, grea, de sobă.

Odaie, îndoire-n slabul vis !
— Deretecată trece, de-o mătușe —
Gunoiul tras în conuri, lagăr scris,
Adeverire zilei — prin cenușe.

(Dioptrie)

Analizată în cuprinsul ei intelectual, poema prezintă un tablou, căruia, cu oarecare libertate, i-am putea zice faustic. Poetul sau cineva se află în interiorul unei biblioteci, cercetînd un tom vechi de înțelepciune, dacă nu chiar de astrologie ca Faust ; interiorul cărturăresc este luminat numai de gura sobei, care abia scoate în evidență roșeața cotoarelor din rafturi și face necesară examinarea de aproape „în lumină tunsă de sobă" a tomului ; și astfel, în lectură misterioasă, timpul se scurge pînă ce deretecarea odăii afirmă cărturarului că afară s-a luminat de ziuă. E foarte interesant.

Analizată însă în cuprinsul strict liric, poema are frumuseți rare, dar de amănunt (*Ca fruntea vinului cotoarele roșesc, fila vibrătoare ca o tobă, în lumină tunsă de sobă* etc.), încît după ce intelectualmente am constatat că lucrul e foarte interesant, nu putem spune că e și foarte frumos.

Orice ar fi exprimat poetul prin cele trei strofe, prima impresie nu este de mister doctrinal, cum credem noi că a urmărit, ci de obscuritate neinterpretabilă. Confrații mai tineri ai lui Barbu s-au așezat pe lucru și au produs ei înșiși asemenea figuri geometrice de cărbune, care arătau o singură evidență : erau întunecate. Alături de clișeul Arghezi, am dobîndit clișeul Barbu.

În mai multe rînduri, critica noastră a condamnat această dublă imitație a epocii, din grija de a elibera lirismul românesc de robia noilor modele, care din noi modele se transformaseră în noi locuri comune. Ceea ce nu însemnează că tinerii poeți și-au sistat plăcerea mediocră de a imita. Nu; ci au continuat să scrie ca Arghezi, cînd însuși T. Arghezi se hotărîse a scrie altfel, și ca Barbu, cînd însuși I. Barbu încetase de a mai scrie oricum. De aceea literatura noastră poetică de după 1925—1926 și-a umplut spațiul cu imitări, cînd de lirism viguros, cînd de lirism abstract, dar în așa măsură că se putea justifica temerea criticii de o nouă secătuire a poeziei lirice.

În ultimii ani însă, datorită premiilor Fundației pentru Literatură și Artă au apărut cîțiva poeți tineri, cum sînt, în ordinea apariției, Horia Stamatu, Simion Stolnicu, Virgil Gheorghiu și Emil Botta. Nu vom reveni asupra celor ce am scris la timp despre fiecare din ei; luați la un loc, oricît am regreta întreruperea lirică a lui Horia Stamatu și oricît n-am înțelege abaterile lui Simion Stolnicu de la frumosul său debut, reprezintă cu toții o încercare de a reîmprospăta lirismul nostru contemporan.

În aceeași comună tendință, ca mai reprezentativi, socotim pe Virgil Gheorghiu și Emil Botta. Cu aceștia, stările lirice renasc prin punerea în libertate a emoțiilor, prin modul direct al exprimării simple, prin adevărul subiectiv al impresiilor poetice, prin fantezia ale cărei capricii, rămînînd nebunatice, nu sînt nebunești, ca și prin vibrația deosebit de elegiacă și pătrunzătoare. Există în poemele lor un fel de a fi al versului, o intonație rezultată la citire din întorsătura anume a exprimării, care traduce simțămîntul de lucru nou, văzut întîia oară, care dă impresia de realități robinsoniene. Credem prin urmare că ne aflăm în fața unei alte generații de poeți, care în apa stătătoare de imitații ridică, spre bucuria noastră, o nouă undă de lirism.

Cum Virgil Gheorghiu, fiind primul între colegii săi de premiu, este aproape cunoscut cititorilor, vom prezenta mai amănunțit pe Emil Botta, care, între premiații din 1936, ocupă locul întîi, prin dreptul pe care i-l dă evidența talentului. Volumul său de versuri *Întunecatul April* înnoiește lirismul nostru cu un timbru grav ce se înalță din vecinătatea

umorului negru, cu o intensitate emotivă împerecheată deseori cu luciditatea propriei luări în derîdere ; ne primenește gustul literar cu o sinceritate, către care sîntem bucuroși să observăm că poezia noastră, după atîtea voite sterilizări, se îndreaptă din nou, dar mai ales cu o figurație, deși simplă, puternică și originală. Încît, chiar de la începutul carierei poetice a lui E. Botta, am putea vorbi despre o interesantă identitate lirică, oricît de lung, așa cum i-l dorim, și oricît de procesiv, așa cum se întîmplă unui adevărat talent, i-ar fi destinul literar. Autorul *Întunecatului April* este mai întîi identificabil ca generație, după cum s-a putut înțelege pînă acum, și ca grup străin.

Fără a proveni neapărat din poeții umoriști francezi, cum au fost Corbière, Laforgue, sau din moderniștii Apollinaire, Salmon și Max Jacob, Emil Botta are comun cu aceștia gustul autoironiei, deprinderea glumelor grave, oarecare dispoziție pentru macabru de îndepărtată derivație baudelairiană, ceva elegiac și limpede ca muzicalitate — totuși, poezia fiindu-i în impresionism de o vioiciune de asociații, care merge nu o dată chiar pînă la incoerență.

Cu această ocazie putem observa că lirica noastră, după ce s-a extenuat în cultul ermetic al lui Mallarmé și Valéry, prin Barbu și imitatorii săi, se află azi la o întorsătură plăcută, fiindcă este relativ nouă. Poeții tineri, în majoritate, s-au întors de la zeitățile mute ale lirismului abscons și, dacă vor fi avînd maeștri străini, aceștia sînt dintre acei cari, cu tot aparatul lor de umor macabru, au emis un timbru limpede de cîntec adevărat. Cum nu stăm acum să stabilim filiațiuni certe, ceea ce ne apare ca indiscutabil în legătură cu Emil Botta este că poezia sa reprezintă la noi un ultim filtraj al toxinelor lui Edgar Poe, trecute mai întîi prin șirul poeților francezi de după Apollinaire.

Cît privește înfățișarea proprie a noului nostru poet, ea își arată trăsătura elegiacă în aceeași măsură ca și la Gheorghiu. Astfel :

Trecînd prin locul acela sălbatec voi murmura
Unde e viața mea, unde e viața mea ?
Copacii, ca frații, se vor apleca peste mine
și-o mierlă-mi va șopti : nu ți-e rușine să plîngi,
nu ți-e rușine ?

Noaptea vrăjită va străluci ca brațul iubitei mele,
pumnalul singurătății mă va străpunge pînă la os,
pînă-n plăsele !
Și eu, beat de jale, orbit, voi țipa :
Unde e viața mea, unde e viața mea ?

Tîrziu am să pun urechea la pămînt,
am să aud un vuiet oribil ca o ciocnire de trenuri.
Și apoi un cînt
și o voce suavă care să mă alinte ca o ghioagă,
ca un bici :
sînt aici, sînt aici, sînt aici !

(Aventură II)

Deși nu este dintre cele mai izbutite (aliniatul cu ghioaga și biciul fiind de natură a nedumeri chiar pe cititorul prevenit asupra intervențiilor sarcastice în plină elegie a lui E. Botta), poezia nu rămîne mai puțin reprezentativă pentru trăsătura elegiacă și directă din *Întunecatul April.*

Și fiindcă poetul obișnuiește să-și întrerupă procesul liric, intervenind cu autoironia și sarcasmul, vom da loc, în imediată alăturare de emoția directă de mai sus, următoarelor strofe ușor glumețe :

Poezie, să te duci la copacii de veghe în cel mai
înaintat post
și spune-le dragi salutări de la unul care a fost.
Roagă paserile să tacă, m-au înnebunit,
am amețit de-atîta ciripit.

. . . . . .

Poezie, spune iubitelor mele că nu le-am iubit,
că, zvăpăiat, am tras mereu la fit.
Viața mi-a fost ca o pălărie, ca un pahar
în care amesteci al întîmplării zar.

Dacă pisica cea galbenă va înțelege ceva,
spune-i că lenea ei semăna grozav cu lenea mea.
Blonda lumină care se plimba prin grădină alene, arar,
să mă ierte că am fost mereu un cer crepuscular.

Apoi,
Poezie, să nu te mai întorci înapoi,

nu facem o nobilă pereche noi doi ;
alianța noastră e sfărmată
și aș vrea, Poezie, să nu te mai văd niciodată.

(Post Ludum)

Se înțelege că avînd în chip permanent dispoziția sarcastică, ale cărei intervenții în plină desfășurare lirică ar putea fi dovedite cu nenumărate citate, este posibilă o discuție asupra forței lirismului lui E. Botta. S-ar putea zice că o stare poetică puternică nu îngăduie sarcasmului să se manifeste în același timp. E logic. Dar care e puterea logicii noastre cînd, încredințîndu-ne de o operă frumoasă, această operă arată tocmai combinația artistică interzisă de logică ? În fața unui astfel de tip de complexitate poetică, logica e mai bine să se dea la o parte, lăsînd sensibilitatea să ia simplu act.

Dar April pentru poetul nostru se vădește „întunecat" nu numai datorită rezonanței elegiace și sarcastice a temperamentului său, după cum am observat, ci și datorită unui material de intuiții mortuare : este sigur că „Întunecatul April" îi „va săgeta cu o floare umărul" și-i „va porunci laconic stai !" *(Ordin)* ; despre o femeie „în mohorîtă rochie de bal" se întreabă dacă nu e chiar „heruvimul travestit" care să spună : „Am sosit" *(Episod)* ; are viziunea morții prin înec a iubitei *(Praznic)* ; își declară moartea proprie care, stergîndu-scrisul destinului de pe frunte, „pleacă apoi trîntind ușile de perete" *(A fost un Mister)* ; o „barcă pare un sicriu, timonierul e palid, gluga îi acoperă țeasta" *(Vacanța)* și tot astfel mai departe pînă ce înțelegem că Emil Botta este un poet de deosebire al morții, lirismul tanatologic fiind o altă trăsătură a identității sale.

Tonul ca și vocabularul devin prea de multe ori protocolare pentru a nu le lua în seamă acest caracter : moartea e văzută la bal ca „Frumoasa cu buzele pale" care „își lega curelușa la sandale" *(Bal)* ;

Enigmele stau bosumflate
ca la dans domnișoarele neinvitate.
Dar eu, cel mai politicos cavaler,
cînd începe cadrilul, mîna le-o cer.

(Protocol)

Elita luase loc la parter
și proștii sus, aproape de cer.
În loje stătea o întîmplare abătută
și un năprasnic destin în mare ținută.

(Spectacol)

Astăzi nu vă acord audiență,
desperare, dezamăgire, legiuni crîncene ale morții.
Treceți pe-aici altădată, niciodată,
și depuneți galante carta de vizită.

(Vacanță)

Tonul solemn, aerul de gală sinistră, devine în cele din urmă atît de stăruitoare în legătură cu intuiția morții, aceasta prezentată ca personaj de nobilă extracție, încît poetul paradează o ținută de gentilom cordial și distant. De altfel galanteria funebră sau cochetăria mortuară formează trăsătura de recunoaștere cea mai proprie a lui Emil Botta, așa cum ne încredințăm din următoarea foarte frumoasă poemă :

Printre oglinzi, la ora cinci, am să cobor,
în haine negre, cu ochii stinși, zîmbind ușor.

E gata ceaiul ? Toți au venit ? Totul e gata ?
cu o maramă acoperă iute groapa, lopata.

Dansați în cete un joc galant, cîntați lăute,
arcușuri seci, viori pustii, de ce stați mute ?

Dar te întreb, iubitul meu, ce ai la frunte ?
Îngerul morții m-a luat de mînă și m-a condus
peste o punte.

Dar te observ, iubitul meu, ce palid ești.
Îngerul morții, urînd viața, mi-a spus în taină :
Să te ferești.

Dă-mi pălăria, bastonul, masca, dă-mi mănușile,
e cam tîrziu și, de-am să plec, cerniți oglinzile,
închideți ușile.

M-așteaptă afară, sub ploaia rară, un echipaj,
noaptea se umflă, clopoțeii-și scutură și uite cum
flutură argintiul penaj.

(Ceai)

Dacă timbrul elegiac, modul simplu și direct, dispoziția pentru macabru și funest, gustul umorului negru și cîte impresii încă mai dă poezia lui Emil Botta, deosebit de bogată în compunerea ei lăuntrică, se mai găsesc în parte și la alți poeți, fie străini, fie de-ai noștri, acest fel al simțirii morții din *Ceai,* fel solemn, galant și protocolar de amant gentilom, este, la noi, numai al său, fiind o singură dată încercat de Adrian Maniu în poemul *Bal Mascat* din volumul *Cîntece de Dragoste și Moarte.* Pentru curioși, configurația modului noi o credem poescă, derivînd anume, la amîndoi poeții noștri, deși la Emil Botta e mai organică, din neuitata povestire *Le Masque de la Mort Rouge.* De altfel, Botta este urmaș direct, dar mai rafinat, al lui Adrian Maniu de pînă la 1916.

Încît, lăsînd deoparte celelalte elemente ale poeziei din *Întunecatul April,* elemente de combinație și complexitate, nici unul neglijabil în felul de a se realiza, *Ceai* indică originalitatea de simțire cea mai prețioasă a poetului nostru, expresiei căruia, recunoscîndu-i în aceeași măsură relieful și noutatea, nu avem să-i facem decît recomandarea de a nu transforma obiceiul interpelării naturii inanimate și al apostrofei în manieră.

Acest tînăr și nou poet, alături de Virgil Gheorghiu, este poate cea mai frumoasă nădejde a noului nostru lirism, eliberat de formula sterilizantă a unor însemnați predecesori.

OAMENI CARI AU FOST

Lucrarea spiritului numită critică își trage de obicei satisfacțiile ca și descurajările din refuzul materiei, căreia i se aplică, de a se rezuma în formule lapidare. Acele dense caracterizări, a căror valoare stă în ambiția lor de scurte sinteze, pot fi imaginate, față de operele cercetate, ca ridicînd acestora o hartă topografică de înălțimi — puncte superioare de teren, care lărgesc ariile panoramice cu cît se află așezate mai sus. Potrivit așadar rostului de topometru ideal, criticul urcă pînă la piscul pe care i-l îngăduie puterile; prezintă un autor, dar se prezintă și pe sine în pregătirea sa, așa-zicînd, alpinistă. Totuși, sarcina îi este oarecum ușoară, dacă scriitorul ce se voiește a fi caracterizat arată o singură culme, de pe care privirea l-ar putea cuprinde în întregime; cînd însă spiritul acestuia se înfățișează ca un grup de creste, cum este cazul lui N. Iorga în *Oameni Cari au Fost*, sforțarea critică, țintind dintre formule pe cea mai cuprinzătoare pentru a o întrebuința ca titlu, se încarcă de toată zădărnicia. De aceea o șovăială obositoare, pe care cititorul nu o va vedea cum își frămîntă nehotărîtele arhitecturi curbe de fum în jurul titlului refuzat al acestei schițe critice, îmi amînă judecata asupra celei mai noi dintre cărțile lui N. Iorga.

A scrie despre *Oameni Cari au Fost* devine un fel de aventură a condeiului, cînd nu vrei numai să spui cititorului de literatură că este o carte bună de cumpărat ori nu. Și, chiar vrînd numai atîta lucru, am avea dorința să-l scriem cît mai grăbit și să scăpăm, de nu ni s-ar împiedica penița în foarte multe scame de hîrtie și, mai adesea, de altceva. Una din aceste scame este ideea că despre cuvintele de jeratic ale lui Iorga, adunate nu pe pagini de carte, ci pe adevărate vetre, vom scrie cu vorbe reci, cu biete noțiuni flăcărînd — să admitem minunea — albăstrui și pierdut ca alcoolul. De cînd

scrie el, limba noastră a fost trecută prin cuptoare de simțiri, care au făcut-o să sfîrîie și să frigă.

La trei sute cincisprezece ani de la uciderea lui Mihai Viteazul, în 1916, Iorga scria : „Și obositul, flămîndul plugar, care tăia brazdă pentru hrana altora (țăranul ardelean, *n.r.*), vedea la capătul silințelor sale, cînd sudori de sînge îi broboneau fruntea, un tovarăș, ascuns stăpînitor, care cu vechea lui sabie pătată de sînge tăia alături brazda lui, adîncă brazdă, ca pentru veacuri, în care arunca din belșug sămînța luptei, sămînța morții, sămînța răzbunării. Și capul cel tăiat cu barda dușmanului, chivotul acela sfînt al celor mai mari gînduri românești, nu se suferea înconjurat de umeda cenușă putredă a morților. Îl arunca pămîntul, cum aruncă, se spune, rămășița acelora cari au de făcut o mărturisire, de cerut o pedeapsă, de săvîrșit pe lume o răsplătire. Ieșea din mormîntul Voevozilor ca să-l vedem, ca să ni aducem aminte de dînsul și pare că în acele adîncimi grozave ale ochilor se aprindeau lumini, ca de dorința de a ne vedea și el pe noi, de a ne chibzui și cîntări, de a-și da seama ce sîntem în stare a face."

Sau : „Odată — nu voi uita ziua aceea — la un parastas pentru dînsul, capul fără odihnă a trecut pe o bucată de purpură, între ostași, și ofițerul care comanda a avut viziunea unui domn viu, unui domn adevărat, unui domn poruncitor și, scoțînd sabia din teacă, a poruncit oamenilor săi «onor la rege», iar trîmbițele sunau de gloria viitorului".

Astfel, în *Oameni Cari au Fost*, fiecare pagină se strînge cel puțin în jurul unei incandescențe verbale ca pe o mică pirosferă, dar mai ales astfel sînt compuse fierbințile rememorări ale lui Hartvig, Mihail Kogălniceanu și fraților Golești, morți în războiul de întregire, Nicolae și Dimitrie. Evocarea acestor figuri, precum și a *Celui ce nu se Poate Odihni :* Mihai Viteazul, pun în vedere pe un puternic poet, dacă este adevărat că poezia se află, ca Dumnezeu, pretutindeni. Ce valori mai poate avea o discuție asupra stilului, asupra absurdelor cerințe de corectitudine și armonie, în fața averii imense de imagini a scriitorului ?

N. Iorga, scriind, într-adevăr se exprimă nu după legile stilului, ci după arzătoarea sa conformitate cu sine, după trebuința eruptivă a firii sale vulcanice.

Am asistat deseori la discuții care de care mai iscusite cu privire la stilul, sau, mai exact, la lipsa de stil a lui Iorga. Preopinenții mai isteți găseau în fraza vie (arborescentă, transcrisă cu însuși procesul ei de naștere, atît de asociativă) a învățatului motive de haz subțire, cînd renunță de a fi esteți, adică de a se strîmba cu distincție.

În asemenea împrejurări, m-am întrebat totdeauna ce va fi reprezentînd această atît de înaltă prejudecată estetică — stilul. Din cîte se pot ști azi, stilul este modalitatea generală de expresiune a unui temperament, forța de viață — care, străbătînd dinlăuntru în afară o conștiință, tîrăște cu sine în văzul tuturor ceea ce această conștiință ținea pînă aci sub lacăt; dacă ținea un cimitir de concepte înghețate, va scoate afară sticlării de tot felul și eprubete: bine rînduite (ca mormintele aliniate), în rafturi metodice, la mărime și la coloarea lichidului — cu stil adică; dacă însă ținea valori roșite în focul vieții, pietre fierte în lavă, va arunca vederii năucilor impresionante grindini asteroide, aprinse dezordini înfricoșate, o „lipsă de stil" impunătoare. Titu Maiorescu, acest cel mai meșter suflător de sticle limpezi al literaturii noastre, avea, se înțelege, stil; N. Iorga, iarăși se înțelege, nu are, după opinia esteților sau numai isteților. De aceea discuțiile amintite mai sus mi s-au părut a comporta nuanța de ridicul, confiscată în întregime de acela care ar obiecta erupției de aștri a Etnei sau Krakatoei că nu are stil. Așa e, pot răspunde foarte naiv alții, numai că această lipsă de eleganță în manifestare (imputată lui Iorga de cei cu gustul, de fapt, al scliviselii) este magnifică și ferește-te, că ucide, domnule estet. Sărmanii clasici, cu „stilul e omul însuși", știau toate acestea și le-am cerut să ne împrumute gîndurile lor pentru momentul de acum.

De unde provine la Iorga temperatura scrisului său? Întrebarea, astfel pusă, are aerul de nouă șicană. Cum să răspundem decît că ea izvorăște din însuși faptul vieții, care este fenomen de combustie? Dar fapt al unei vieți clocotitoare. Învățatul nostru își trăiește toată erudiția, ca și fiecare cuvînt, pe care nu-l scrie, ci îl azvîrle așa înfierbîntat de momentul trăirii lui imediate. Atît de puternică se arată aprinderea sa interioară, încît anumite pagini din *Istoria Literaturii Române* (partea veche) palpită, în figurile dascălilor și călugărilor cărturari, putreziți de sute de ani, de suflet actual.

Care sînt sensurile acestei vieți incendiate ? Iată o întrebare care nu se face cu scopul de a necăji pe nimeni. Numai că simțim nevoia unor restricții limitative. Se va scrie, desigur, cîndva despre grupul de valori al cugetării și simțirii lui Iorga ; dar paginile acestea nu le pot cuprinde. Vom strînge așadar cadrul chestiunii după chipul următor : Care sînt sensurile acestei vieți arzînde în *Oameni Cari au Fost ?*

Despre Arhiducele Francisc-Ferdinand, el își încheia astfel comentariul asasinării din 1914 : „Noi însă, *toți cari avem simțul valorii morale,* care covîrșește în biata noastră umanitate trecătoare orice, ne închinăm înaintea rămășițelor martirului cauzei Habsburgilor". Am subliniat ceea ce orientează deplin pe cercetător asupra conformației sufletești a ilustrului autor.

Dar întîia valoare de viață a conștiinței lui Iorga este, fără îndoială, sentimentul creștinesc al rezervei, al umilinței care în noua sa carte se deslușește străvezie ca un abur, ridicat din simpatia pentru cei modești, cei umili, cărturari obscuri fără răsplata publică, pentru furnicile spiritului, așa-zicînd. Gh. Crețu, Eugen Cocuță, N. Oncu, Șt. Novac, Silvestru Moldovan, Hălăceanu, Cereșeanu sînt tot atîtea mijloace prin care se exprimă, fie că sînt ei dascăli modești sau numai sprijinitori fără celebritate ai culturii naționale, aceeași valoare morală a umilinței aproape biblice.

Cunoaștem mai dinainte întîmpinările ce ni se vor face în legătură cu această observație, din partea cititorilor de azi. „Iubește Iorga (gest de orgoliu) modestia, reținerea, rezerva, umilința etc. ?" Să se știe însă că ne interesează mai mult ceea ce vor spune cititorii de mîine. Aceștia nu vor ține socoteală de modul cum aparențele morale ale unui mare om s-au putut reflecta în oglinzile de Smirna ale epocii lui, ci și-l vor crea după adevărul fundamental și nemărturisit decît în operele care îi vor supraviețui. Ori în *Oameni Cari au Fost,* unde N. Oncu, Avram Sădeanu, D. C. Moruzi, Al. Sihleanu, Șt. Novac, Silvestru Moldovan, Maria Cornescu, profesorul Tiberiu Popescu și atîția alții încă sînt înțeleși pînă la iubire, simpatetic, care pentru simplicitate, care pentru moderație, care pentru măruntă trebăluire culturală, toți însă pentru voita ștergere a prezumțioaselor reliefuri personale, posteritatea, neparticipantă la patimile vremii, va descifra indubitabil, ca o componentă a celui mai complex suflet al

nostru de azi, podoaba creștinească a spiritului : smerenia. „Un popor, afirmă Iorga în ceea ce scrie despre Paul Déroulède, se înalță prin munca din fiecare moment, prin solidaritatea pregătitoare economică și culturală. Dacă vrei să găsești pe adevărații autori ai măririi-sale, caută, te rog, prin prăfoasele odăi ale sălilor de școală primară, prin redacțiile întunecoase ale gazetelor cu datorii, prin odăițele de lucru ale învățaților necunoscuți".

Cum sentimentul acestei valori morale a disprețului față de toate personalismele însemnează pierderea individului în mulțimea semenilor, cultul muncii anonime și al colectivității, N. Iorga apare, după obligații structurale trecute în texte precise, ca misionar al idealurilor societății sale. Poate părea, desigur, paradoxal pînă la glumă ca un individualist monadic, cum este socotit de contemporani, să prețuiască pînă într-atît valorile sociale. Cu toate acestea nimeni mai întărîtat ca învățatul nostru, în *Oameni Cari au Fost*, nu a apărat pe „omul cum se cade", scumpa mediocritate majoritară, morala publică, arta publică, frumusețile vieții familiale, respectul bătrîneții, tot ceea ce, în sfîrșit, fără filistinism, poate consolida traiul tihnit al societăților sănătoase și prospere. Așa încît, dacă bătrînul Constantin Erbiceanu, din mormîntul căscat, atrăgînd elogiul funebru al lui Iorga, este cu pătrundere lăudat ca „soțul cel bun", „părintele duios", „ruda binevoitoare care nu uită pe ai săi", sau ca personificarea „cuviinței" strămoșești, acest imn, depășind solemnitatea la care a fost spus, se adresează de-a dreptul virtuților unei vieți așezate, de curat patriarhalism. Numai așa durează o societate organizată ; cu astfel de sprijinitori se susține un stat național.

Cu aceasta am atins a doua valoare de viață, care înfierbîntă fraza lui Iorga în *Oameni Cari au Fost*. Sentimentul vibrant al nației sale, de făptură mocănească și tradiții simple, dragostea irațională de națiune, străbuni și viitorime, face rîndurile scrise despre Badea Cîrțan, țăranul ahasver prin Apusul latin, să ardă de o asemenea simțire : „Că lumea-l privea cu o curiozitate batjocoritoare, că adăpostul i-l procura legația României, astea nu le vedea el, ci se simțea dus pe undele simpatiei latine. Și niciodată n-o fi băgat de samă bine cîtă deosebire este între ușoarele lui veșminte prăfoase, între chipul lui aspru, osos, cu părul zburlit și căutătura sălbatecă, de dac feroce, și între îmbrăcămintea și făptura fraților iubiți..."

Murind Radu Porumbaru, naționalistul, își aduce aminte numaidecît : „L-am văzut în 1905 ca îmbătat de bucurie că se amintesc patru sute de ani de la trecerea dintre cei vii a lui Ștefan cel Mare... Străinii nu i-au fost dragi. Mai sînt și alții cari sînt așa." Se înțelege. Mai era, cu deosebire, acela care avea să vorbească, la înmormîntarea lui Const. Erbiceanu, în felul următor : „Dar printre îndeplinitorii de fapte, cei mai fericiți sînt aceia cari cresc în gîndul lor prins în scrisoarea fără de moarte conștiința despre sine a poporului lor și prin urmare a omenirii care în afară de popoare nu poate să existe ; aceea care prin truda lor l-au făcut să se simtă mai mult în rîndul semințiilor omenești luptătoare pentru lumină și fericire".

Cînd istoricianul-poet vede umbra tutelară a lui Radu-vodă de la Afumați, care „a cruțat Patria de stăpînirea turcească" în vremea lui, ca și cel pe cale de a fi înmormîntat, care „a smuls și el aceluiași dușman neatîrnarea", evocarea aceasta se informează de un grav patetism și dă dreptul oricui de a aplica autorului ei cuvintele : „Nici nu era însuși altceva decît... miraculoasă emanație. Acești oameni nu-și aparțin. Ei sînt numai trecătoarea întrupare a geniului unei națiuni în urmărirea ursitelor ei." (Din *Pentru ce s-a Comemorat C. A. Rosetti ?)*

Dar pe lîngă sentimentul smereniei, ceea ce, precum am văzut, predestinează spiritul, chiar individualist, colectivității, pe lîngă solidaritatea instinctivă cu toate manifestările vieții naționale, a treia valoare de conștiință a lui Iorga pe care ni se pare a o desluși în ultima sa carte este sensul, tragic pînă la sfințenie, al morții.

În vederea ultimei caracterizări, este profitabil să se afle că volumul, ce ne preocupă, se alcătuiește din articole de ziar — apărute între 1905 și 1919 simple, dar vibrătoare necrologuri, în majoritate. Valoarea de viață, ultima și, poate, cea mai înaltă, care circulă în *Oameni Cari au Fost* ca o sevă a rădăcinilor unui neam, se declară în simțirea ecleziastică a ideii de moarte : „Ce e un mormînt ? Țărnă, ca a tuturora, și oase mute ! Dar în el e rămășița feței pe care am sărutat-o, a ochilor în cari am privit bucuroși și triști și cari ne-au trimes în schimb raze de lumină și ceață de lacrimi, a buzelor care au rostit numele nostru, a inimii care pînă la sfîrșit a bătut pentru noi ; moaște ale sufletului care a trăit prin ele și care

de la desfacerea lor nu se mai poate afla printre noi decît în amintiri pe care, viața crudă, soră bună a morții, le dă tot mai mult în urma altor suferințe, mai nouă. Mormîntul lui Petru Liciu nu e și al faptei sale, și între cei patru pereți umezi ai sărăciei lui nu poate încăpea un astfel de suflet, și tot mai necunoscut e acolo ce ni rămîne de la dînsul... și să ridicăm sus în sufletele noastre monumentul de nesfîrșită recunoștință pentru bunătatea lui, monument pe care îl va putea sfărîma numai moartea noastră — și, dacă ea ne-ar aduce înapoi lîngă dînsul și lîngă acei puțini cari au mai fost pentru noi ca dînsul, am aștepta-o cu fanatică bucurie în ceasurile grele și în cele bucuroase chiar, cu o înduioșată nerăbdare."

Dincolo de memoria lui Liciu, sensibilitatea din fragmentul citat tălăzuiește larg și mult mai cuprinzător. Este vorba doar de „viața crudă, soră bună a morții...", de acel „ce e un mormînt ?...", de Liciu, este adevărat, dar și de alții „cari au mai fost pentru noi ca dînsul", este adică vorba de cel mai pătrunzător lirism tanatalogic, exprimat, panegirist, în accente de amvon, cu toată gravitatea oratiilor funebre dintr-un mare veac francez. Sens al vieții surprins în strînsă complicitate cu sensul morții, paradox fundamental al existenței, citatul de mai sus poate fi intercalat oriunde în *Sermon sur la Mort* al episcopului de Meaux.

Cu alte mai scurte cuvinte, N. Iorga din *Oameni Cari au Fost* apare, în contra judecății contemporane, ca un stilist, după definiția clasică a stilului, văzut în conținutul de umanitate ; ca un creștin prin sentimentul umilinței, trăit ca putere de integrare în sufletul națiunii ; ca singurul dintre naționaliștii noștri, care atinge patetismul eminescian al ideii de națiune ; și ca un poet, un mare poet, umbrit de moartea semenilor.

Dacă, în cele din urmă, socotim că N. Iorga, în chiar *Oameni Cari au Fost*, luminează probleme, angajînd mai toate direcțiile spiritului ; dacă, în piramida fără vîrf încă a producției sale prodigioase, considerăm locul modest totuși al acestei opere din urmă ; și în sfîrșit dacă putem ști cîte nenumărate domenii de cultură și-a anexat personalitatea sa asborbantă, o singură imagine ni se impune pentru a-l cuprinde : Briareu, făptură centimană a Culturii.

CAZUL EUGENIȚEI COSTEA

Proza noastră narativă cunoaște azi mai mulți scriitori abundenți, dar nici unul nu păstrează în fecunditate același interes artistic ca Mihail Sadoveanu. Avem autori foarte industrioși în lucrul lor literar, ceea ce nu este numaidecît de disprețuit, întrucît prin acești harnici condeiași s-a creat mai ales gustul de citit al publicului nostru ; operele lor însă nu pun în vedere o viziune certă, un mod al sensibilității omenești sau, în sfîrșit, o constantă artistică după care să-i identificăm. Sînt scriitori profesioniști, pentru care așa-zisul imbold artistic poate fi redus de cele mai multe ori la rațiunea existenței materiale. Această categorie de romancieri e oarecum nouă în literatura noastră și a fost ajutată să existe de recenta creștere a gustului public pentru romanul românesc.

Cu Mihail Sadoveanu, literatura narativă cunoaște un fenomen unic în sensul nu de-a dobîndi anual trei-patru scrieri de aceeași eminentă valoare, dar de a-și spori capitalul de fiecare dată cînd apare ceva sub semnătura sa, cu cîteva figuri de oameni, despre care nu știi dacă le face să existe propria lor viață sau viața autorului prin care sînt trecute.

La o cercetare mai strînsă, romanele lui Mihail Sadoveanu, de la *Neamul Șoimăreștilor* și *Floare Ofilită* pînă la cele de azi, *Frații Jderi* și *Cazul Eugeniței Costea*, adică pe tot parcursul de treizeci de ani ai acestui fabulos talent, deschide aceeași perspectivă a trecutului, fie asupra unui fragment de istorie națională, fie asupra cîte unei întîmplări intime de demult. Fața la trecut : aceasta este atitudinea de viață a scriitorului, ceea ce face ca peste felurita invențiune — așa-zicînd — epică să plutească ceva ireal ca o pală sau un abur de idealitate, să se închipuie un fel de ușoară nălucire de lumi dispărute, o simțire în legătură cu opera ireparabilă a timpului

în cuprinsul vieților omenești, fantasmă poate a milei pentru destinele nestatornice, în orice caz o poezie a trecutului cînd național, cînd intim, poezie domoală, dar covîrșitoare, care se respiră fără a se lăsa arătată în amănuntele procedării artistice.

În asemenea condițiuni este evident că interesul lecturii trece de partea personalității scriitorului, de partea modului liric al percepției artistice întoarse spre trecut, oamenii povestirilor avînd numai rostul de a pune pe autor în starea lui specifică de vibrație. *Cazul Eugeniței Costea,* fiind povestirea unor întîmplări ciudate, fiind semnalarea cîtorva vieți de excepție morală așezate pe punctul de joncțiune al satului idilic cu orașul primejdios, este și altceva decît ceea ce cunoșteam pînă acum din Mihail Sadoveanu, dar nu cu totul altceva față de opera anterioară, de care se leagă tocmai prin încadrarea narațiunii în perspectivă paseistă. Autorul, așadar, domină și de data aceasta întreaga lucrare prin ceea ce formează neasemuita sa poezie, prin dulceața cuvîntului și puterea de evocare a cîtorva năluci ale dezechilibrului sufletesc.

Eugenița Costea nu e un caz psihologic, așa cum se găsesc atîtea în mai toate literaturile moderne și cum ar putea spune titlul romanului. Cazul ei este o moarte misterioasă, neluminată juridicește, o sinucidere cu stupefiante, după mînuirea nedibace a revolverului. Interesul cărții stă însă în împrejurările de familie care au dus la această sinucidere nevinovată ; stă în frumusețea fatală și psihologia descumpănită, deși numai sugerată, a Agripinei, mama Eugeniței, fată de învățători cuminți, dar care își pierde mintea moștenită, în contact cu viața de oraș ; stă în căsnicia cu Laurențiu Costea, casierul din Iași ajuns să delapideze bani publici pentru a subveni la cheltuielile frumuseții ei fatale, aceasta reprezentînd silnicirea naturii de mic burghez ca să se transforme în acea de om de lume bună, ceea ce îl împinge la sforțări nechibzuite, la delapidare și la sinucidere ; stă în a doua căsnicie a Agripinei cu Porumbaru, inspectorul care constatase fraudele primului bărbat, stă în bănuiala Agripinei că Eugenița, fată mare și frumoasă acum, i-ar răpi prea multă atenție tatălui vitreg, și numai în cele din urmă stă interesul lecturii în sinuciderea nevinovatei Eugeniței.

Pe alocurea, cititorul va avea impresia că străbate un roman modern cu suflete asimetrice. Drama dezechilibrului sufletesc produs de intersecția planului rural cu cel urban, din

care e bine să ne ferim a trage cine știe ce semnificații sociale, este atît de evidentă și de neobișnuită la Mihail Sadoveanu, încît însuși, poate chiar cu intenții ușor satirice, se oprește din prezentarea momentelor patetice și notează : „Aici, rețetele literare ale timpului ar pretinde un monolog interiorizat mai întins". Credem că săgeata nu e trimisă atît genului sau confraților care lucrează în acest gen modern, cît criticilor care sub o formă sau alta au imputat lui Sadoveanu trecerea în zbor peste psihologia personajelor ce înfățișează.

Dar iată că Laurențiu Costea este o figură cu trăsături puternice, noi și pe deplin întemeiate lăuntric, care vine să se adauge la formele permanente de viață fictivă ale literaturii noastre. Laurențiu Costea semnifică poate o problematică socială românească, dar mai ales prezintă un fel posibil de umanitate, pe care o denumim în întregime numai cu numele lui. Despre acest personaj știm sigur că ceea ce îl face să existe nu este numai viața autorului prin care a trecut, ci și propria sa viață, formă curioasă de amăgire a condiției sociale prin fanfaronadă nobilă și lux fraudator.

Iar, în afară de toate acestea, cititorul va avea ocazia să citească nenumărate pagini de mari și unice frumuseți în *Cazul Eugeniței Costea,* pagini scrise de același autor al atîtor alte mii cîte vor fi ars în focul de la Geoagiu, unde am auzit că naționalismul s-a manifestat odată prin punerea pe rug a sufletului românesc din ele.

LOGODNICUL

Scriitoare și nescriitoare, cucoanele care luau parte la ședințele literare ale cercului *Sburătorul,* între anii 1922 și 1926, ocupau un divan așezat în unghiul din fața și dreapta biroului lui E. Lovinescu.

Hortensia Papadat-Bengescu nu lua loc printre semene: rămînea în rînd cu scriitorii, care, respectînd divanul, se înșirau pe lîngă pereții încăperii pe scaune și, mai adesea, în picioare. Nu s-ar putea spune totuși că între ea și gentilul grup ar fi existat vreo adversitate, nu; dar se complăcea la o distanță oarecare de colțul cu pricina. De altfel chiar opera sa de romancieră mărturisește această mișcare de respingere sau numai discretă îndepărtare față de formele feminine ale sensibilității. Căci, deși semnînd, la începutul carierei, mici proze lirice, Papadat-Bengescu a ajuns în scurt timp la acel *Concert din Muzică de Bach,* în care totul, accent, energie, putere de a sugera — dar și de a disocia, refrigerență intelectuală și dominare a materiei epice, indica un autor, iar nu o autoare.

Păstrez încă despre acest roman, citit la *Sburătorul,* o puternică impresie; îmi amintesc cu deosebire modalitatea oarecum psihistă a dialogului; personajele conversau în fragmente de întrebări și răspunsuri, ba de multe ori prin simple gesturi sau chiar semne; cartea se dezvolta din neîntrerupte emisiuni de unde psihice, telepatice, care, spre a se comunica, nu aveau nevoie de serviciile cuvîntului rostit. Roman de vibrînde intenționalități, de resorturi morale demontate analitic pînă la cea mai crudă precizie, *Concert din Muzică de Bach* reușea să inspecteze toate dedesubturile sufletești.

Noul roman al Hortensiei Papadat-Bengescu, *Logodnicul,* mișcă încrucișat o serie de ființe omenești, privite tot de jos în sus. Dragu, Ana, Nina și Costel se petrec pe un fel

de scenă, care îi luminează numai cu lămpile inferioare ale rampei.

De altfel, în casa somptuoasă a unchiului Dragu, ca și, mai tîrziu, în locuința sărăcăcioasă de pe Rahovei, nepoatele Ana și Nina ocupă subsolul; această particularitate domiciliară, intenție artistică poate de a simetriza material optica subconștientă, tăinuiește una dintre cele mai teribile tragedii ale imoralității.

Dragu, vicepreședintele Sfatului Negustoresc, fire arțăgoasă și necinstită, trăiește cu nepoatele sale — situație la care însăși mama lor, sărăcită și văduvă, consimte în schimbul unei meschine posibilități de viață; Costel, brăilean de origină — dintr-o familie modestă (tatăl: dascăl de biserică, mama: institutoare), dar foarte cumsecade, funcționar de bancă, bucureștenizat prin croitori și chefuri în bandă, pătrunde în infernul casei Dragu cu ajutorul unui Lupescu „tip bine", amant clandestin, deci de inimă, al zurliei Nina.

Atît Dragu, cît și Lupescu, într-un acord de mutuală imoralitate, deși fără vreo convenire anterioară, ușurează fiecare în felul lui, căsătoria Ninei cu dornicul de lume bună Costel. Și căsătoria se face. Dar Dragu, falimentînd, fuge de rigorile legii în străinătate, dimpreună cu cea mai mică dintre nepoate, Lucica, aceasta ca și surorile ei avînd să cunoască același pat incestuos.

Autoritățile procedînd la lichidarea averii Dragu, menajul Costel-Nina, murdarul menaj, redus la resursele modice ale lui Costel, închiriază un subsol pe Calea Rahovei, unde Ana cea casnică și urîțică ține loc de servitoare. Nina dispare din cînd în cînd, pentru ca în cele din urmă, din pricini fie a sărăciei, fie — mai curînd — a dezmățului sexual, să se refugieze definitiv la „tipul bine", Lupescu. Rămas singur cu Ana, Costel descoperă harnicei cumnate oarecare farmec și se întîmplă între ei ceea ce este firesc să se întîmple între un bărbat și o femeie, siliți la viață comună. Dar înapoierea din capriciu a soției, a necredincioasei, necinstitei destrăbălatei Nina, turbură pînă la gelozie sufletul Anei pînă la duplicitate amoroasă pe al lui Costel. Ana se otrăvește în oraș cu spirt denaturat; și, deși grabnica asistență medicală a Salvării o smulge sinuciderii, organismul plăpînd grav atins de urmările unei ulcerații stomacale, cedează lent pînă la extincțiune. Ana moare; Nina rămîne cu Lupescu.

iar Costel, rătăcind într-o lume fără scrupule, reintegrează ordinea morală a liniștitei sale familii din Brăila.

Recapitulînd : Escrocul Dragu necinstește trei nepoate ; mama acestora consimte ; Nina, frumoasa, zurlia, cocota — pe numele ei adevărat, trăiește concomitent cu „nenea", cu Lupescu, iar între timp mai vizitează, din trebuința luxului, dar și a luxurei, casa suspectă a unei anumite Leontina ; Dragu și Lupescu, fără să renunțe prin aceasta la ea, o mărită cu Costel. Totul pînă aci se întîmplă în subsolul „casei mari" de pe Popa Tatu. În celălalt subsol, al locuinței de pe Rahovei, sărăcia adaugă o palidă justificare desfrîului. Nina și-a profesionalizat atracțiile, fuge și revine între soț și Lupescu ; Ana însăși, după îmbrățișările lui Costel, pentru a înlesni viața cumnatului devenit amant, întreprinde raite nocturne rodnice și, după reîntoarcerea sorei sale, cade geloasă.

Cu alte cuvinte, *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu este narațiunea celei mai cumplite violențe morale. Numai că cititorul nu apucă bine să se revolte, căci o mare suferință, tot atît de cumplită, îl induce la obscura simpatizare a acestui mediu imoral. Credem că arta Hortensiei Papadat-Bengescu se cuvine a fi lăudată fără rezervă tocmai pe această supremă îndemînare : ea a realizat, ca răscumpărare, o etică a suferinței prin păcat.

În ceea ce privește formula de roman a autoarei, ea este cunoscută. Potrivit noilor teorii ale psihologiei, după care conștiința noastră nu mai apare în valoare statică de bloc cu limite precise, ci în valoarea procesivă de torent, romanul actual nu ambiționează la construcții de caractere clasice. Așa că a i se obiecta Hortensiei Papadat-Bengescu lipsa de unitate în caracter a eroilor însemnează a-i obiecta însăși formulă în care lucrează. Ar fi, fără îndoială, nedrept. Romanul analitic, în măsura în care nu abuzează de legile-i proprii, nu poate fi judecat din punctele de vedere ale romanului clasic. Dacă este adevărat că viața sufletească se arată ca o curgere indistinctă și neîntreruptă de impresii, senzații, idei și volițiuni, atunci Costel, Nina și Ana sînt reprezentanți veridici ai acestui fel de viață ; iar autoarea *Logodnicului*, transcriind direct — fără a le clasifica — fenomenele interne, se deosebește de ceilalți confrați de formulă prin ceea ce s-ar putea chema scrisul automatic. Analiza

stărilor de conștiință, sub condeiul său, nu seamănă, ca la atîți alții, a curiozitate intelectuală, ci, simplă înregistrare a unui automatism psihic, ea sugerează imaginea unor ceruri secrete pe care norii clădesc și dărîmă de la sine arhitecturi întîmplătoare.

Ceea ce de obicei i se drămuiește Hortensiei Papadat-Bengescu este stilul ; i s-a numărat adesea formele de limbă franceză ale exprimării, care, se înțelege, nu pot fi justificate. Dar ce însemnează aceste mici neajunsuri, care țin de formația culturală a unei incontestabil mari personalități feminine ? Căci, în definitiv, cine a mai scris la noi un roman ca *Logodnicul,* atît de imoral fără a fi revoltător, atît de neconstruit fără să fie haotic și cu ființe omenești atît de neunitare și totuși vii ?

DONNA ALBA

Romanul românesc de azi, într-un tablou diferențial, s-ar înfățișa obiectiv cu Liviu Rebreanu și Cezar Petrescu, autobiografic și analist cu Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu, cerebral cu E. Lovinescu și N. Davidescu, iar cu puternicul Gib I. Mihăescu — psihologic, de școală rusească și anume dostoievskiană.

A vorbi despre acesta din urmă fără considerarea atentă a gusturilor sale pentru literatura sumbră rusească înseamnă a nu-l explica îndestulător, dacă nu chiar a nu-l cunoaște. Și, deși piesa de teatru *Pavilionul cu Umbre,* reprezentată acum un număr de ani pe scena Teatrului Național din București, era o reminiscență directă din Goncearov (romanul *Prăpastia),* maestrul său tot Dostoievski rămîne.

Romancier al tuturor descompunerilor și deformărilor morale, acesta convoacă, de pildă cu *Idiotul,* în jurul prințului epileptic Mîșkin, pe unul — om de afaceri mistic, suferind de lipsa morbidă a personalității, pe o isterică din lumea nobilă, pe un mînios patologic, pe o altă isterică — însă aceasta a *demi-monde*-ului, pe generalul decăzut — caricat tragic pe contrastul dintre ruina materială și conștiința respectabilității trecute, o întreagă societate, în sfîrșit, de suflete mîncate la rădăcini de tainice boli infame — ființe adînc scorburoase. Nicăieri ca în opera modernului Dostoievski, nici chiar în bolgiile dantești, nu pătimește o umanitate mai pedepsită, muncită mai din greu, mai cuprinsă în cercul inflexibil al fatalităților organice.

Pe lîngă această colecție de monștri tragici, personajele lui Gib I. Mihăescu, deși au un început declarat de suferință psihopatologică, sînt aproape idilice. Nu putem ști încă dacă romancierul nostru va ajunge vreodată să cuprindă atît de întinse registre de anormalitate, ceea ce însă opera sa de pînă acum pune în vedere este aplecarea studioasă asupra

deviațiilor morale cele mai blînde : obsesiile. Autorul *Vedeniei* și *Rusoaicei* s-a dovedit în mijlocul unei literaturi, cum este a noastră, de exclusivă școală franceză, un meșter analist al excrescențelor maladive de simțire, al stărilor de conștiință închise în ele, ciclice — stări obsesive de scurt circuit sufletesc. Numai viitorul va putea arăta către care alte abateri de sensibilitate îl va purta pe Mihăescu logica gustului său pentru excepția psihologică.

Donna Alba este de asemeni povestea unei obsesii de ordin erotic. Redus la cea mai uscată schemă, romanul acesta pornește conflictual de la așezarea lui Mihai Aspru, fecior dîrz, aventuros și înzestrat din fire, de mic burghez oltean, față în față cu Alba, aeriana Donna Alba, femeie, atît după soțul Georges Radu Șerban (coborîtor din urmașul lui Mihai Viteazu), cît și după propria-i ascendență (născută Ypsilant), de îndoită viță voievodală. Mihai Aspru era o fostă haimana, victimă burgheză a unei literaturi haiducești și vagabonde în parte, un fost hamal care de la Brăila, prin falsificări de acte, rătăcise în adolescență pînă la Odesa și de aci pînă la Amsterdam ; războiul îl surprinsese cu patru clase gimnaziale, promovîndu-l ofițer, astfel încît la adăpostul glorioasei uniforme, împodobită cu false galoane de răni imaginare, el își completează liceul imediat după încheierea păcii. În acest timp de examene școlare, Mihai Aspru întîlnește pe stradă, tocmai cînd era mai încărcat de groase dicționare și cărți, pe Donna Alba, sub a cărei putere de frumusețe îi scapă volumele compacte, uruitor. Femeia rîde ; colegii și colegele rîd.

În cuprinsul a patru sute de pagini compacte, întîrziatul cu studiile, tînărul Aspru, voluntar, inteligent și organizat ca și mica burghezie neuzată căreia îi aparține, va obține licența în Drept, va căuta să afle cine este frumoasa femeie și peste orice rezistență să o aibă. Îl împingea răzbunarea ? — Amorul propriu batjocorit de neînțelegerea ei pentru stîngăcia cu dicționarele ? Se pare că da. Va intra dar ca secretar al soțului, pe care l-a identificat în figura unui mare avocat, va cîștiga stima maestrului, va studia un vechi proces al Ypsilanților, pierdut de Georges Radu Șerban, pentru a-l redeschide — dar constatînd zădărnicia întreprinderii sale, găsește un alt mijloc să se apropie pînă la intimitate de

Alba, de Donna Alba. Pe căi de investigație polițistă, el află un secret amoros al soției maestrului, o corespondență compromițătoare cu rivalul de familie și soție, Teodor Buzescu, ucis de Georges Radu Șerban într-un duel celebru Corespondența se găsea în stăpînirea prințului decrepit Preda Buzescu, fratele, care, prin șantaj, extorca importante sume de bani de la Donna Alba. După ce reușește să intre în stăpînirea pachetului de scrisori le predă simplu, fără nici un fel de pretenție, aceleia care îl obsedase zece ani. Donna Alba, pregătită să-i ofere în schimb nu numai bani — dar chiar prețul frumuseții ei de excepție, rămîne în contemplația acestui gest de sublimă dezinteresare. Totul îi dă o astfel de răscolire, încît se hotărăște ca, plecînd în străinătate, unde o aștepta moștenirea secretă a prințului Teodor Buzescu, să comunice bărbatului situația imorală în care trăise cu el. În aceste împrejurări, Donna Alba se dă fostului ofițeraș, în restanță cu examenele, ale cărui dicționare surpate o făcuseră cu mulți ani în urmă să rîdă batjocoritor, iar Georges Radu Șerban se sinucide.

Firește, nu este vorba întocmai și numai de un exemplar sănătos al nației noastre, care dintr-o dramă de ambiție și amor propriu să ajungă a înfrînge rigorile boierimii autohtone, să i se impună prin calități proaspete de cultură, inteligență și voință — și atîta tot; dar pentru ca cititorul să se apropie de realitatea sufletească a lui Mihai Aspru, amintirea cunoscutului Sorel din *Le Rouge et le Noir* devine necesară. Mihai Aspru și Donna Alba ar fi un fel de pereche națională, de simetrizare exterioară a lui Sorel și a domnișoarei de la Mole. Fragmente importante sprijină această putință de orientare asupra romanului lui Gib I. Mihăescu. Astfel Mihai Aspru ironizează: „ea (Alba, *n.r.*) rămăsese singura ființă, cred, care mai punea preț pe ultimul vlăstar al Buzeștilor, pe meritul de a te trage dintr-un anume sînge, merit care acum trecuse în partea cailor și a cîinilor"; ca secretar al maestrului Georges Radu Șerban intră în relații cu așa-zisa „lume bună", din care o Lilică Mavrogheni îi cunoaște patul răzbunător și nu amoros; un Raoul Ypsilanti (văr al Donnei Alba) este crunt caricat în pasiunea lui pentru cîinii de rasă, fiind pus, cînd o cocotă îi fură bijuteriile, să o nefericească de a-i fi luat giuvaericalele și nu cîinele:

„...nenorocita!"; față de Alba, se imaginează ca „un monstru elementar, care-i taie deodată drumul, imagine în care îmi place atît să mă văd"; se îmbată de gîndul că o va vedea „tremurînd înaintea cumplitei sale voințe suverane"; la o serbare ocazională, la Teatrul Liric, salutînd pe maestru și pe soția acestuia, se îndoi „de la mijloc cît un rob în fața unui sultan. Și cînd mă ridicai, gemui de oroare: cei doi soți răspundeau rîzători, pe deasupra capului meu, lojei în care se aflau alți boieri"; îndrăznind, cu aceeași ocazie, să-și biiguie adorația, Alba îl respinsese, aruncîndu-l „cu cîteva vorbe, înapoi, în țărîna din care-mi permisesem să mă ridic"; bunăvoința acestei alte doamne de la Mole îi pare adesea „mai umilitoare decît orice gest de mîndrie ori de dispreț"; același sentiment revine chinuitor: „Pentru că sînt aproape beat, deși n-am băut nimic; ea m-a umilit, Donna Alba, m-a umilit și m-a dezlegat de orice ezitare, de orice luptă de conștiință. Voi smulge scrisorile și mă voi simți și eu o clipă stăpînul stăpînei mele..."; „a fi stăpînul stăpînei mele: această băutură amețitoare"; sentimentul său este „de iubirea cea mai sfîntă amestecat cu furia cea mai vulgară, deși calculată, lucidă, de umilința care se cere răzbunată, de încăpățînarea înainte chiar pînă la reprimarea acestei luminoase schimbări a ei — un avînt irezistibil mă cutropise, de a o doborî cu desăvîrșire, fără a-i atinge un singur fir de păr", și în ceasul mărturisirilor, însăși Donna Alba intervine pentru a preciza mai mult pozițiile: „trebuie să-ți mărturisesc că atunci... mi s-a revelat deodată... vulgarul, plebeul odios, pe care orice putere de inteligență și orice lustru moral nu mai izbutesc să-l fasoneze sufletește".

Totuși, această legătură cu *Rouge et Noir* rămîne numai exterioară, poate ca o înșelare de sine a eroului, deoarece prea mult stăruie însuși asupra ei. Și, dacă am dat totuși oarecare atenție sorelismului lui Mihai Aspru, este pentru ca cititorul Donnei Alba să nu se împiedice de o asemenea impresie.

El va găsi în romanul lui Gib I. Mihăescu obsesia erotică preschimbată într-un voluntarism elementar și într-o inteligență detectivă; va observa desigur linia aventuroasă a narațiunii, reținînd formula de polițism psihologic în care lucrează autorul; va număra multe scene și pasaje de factură

și forță dostoievskiană ; va urmări cum complicațiile de evenimente și rezistențe, în fața înverșunării lui Aspru, se dezleagă în limpezimi de problemă a inteligenței artistice ; și, în sfîrșit, va conchide pentru sine că Gib I. Mihăescu este un puternic și original talent al zilei, a cărui evoluție viitoare poate arăta pe cel mai înzestrat dintre romancierii noștri de școală rusească.

CIMITIRUL BUNA-VESTIRE

Judecăm fenomentul literar, care e în primul rînd viață particulară, după norme generale, a căror satisfacere sîntem porniți a crede că reprezintă arhetipuri de puritate estetică. Înghesuim literatura în criterii învățate și știute mai nainte de a învăța și ști că arta e procesivă ca viața, și acoperă, cu noi forme, toate mărginirile pe care i le pun normele și criteriile. Cînd nu vom mai avea mintea plină de scheme, ca încăperile neumblate, cu pînze de păianjeni, cînd, avînd a cunoaște frumuseți literare, bogăția intelectuală ni se va deosebi de aceea a farmaciștilor, de bogăția sintetică, în comprimate, în care au murit pajiști încîntătoare ; cînd vom condamna estetismul modelelor, oricare ar fi ele, scuturînd învățătura și mai ales învățatul ; cînd vom uita regula asasină (didactică, i se zice de obicei) ; cînd, fiind simpli, vom fi capabili de ignoranța fericită, numai atunci, în stare de înțelepciune edenică, vom putea reflecta în conștiința noastră toată măreția vitalistă din opera poetică a lui T. Arghezi.

Poetul acesta e cel mai liber de concepte din cîți avem, se exprimă în reliefuri orogenice, a căror materialitate vorbește de începuturile creațiunii, are sensul liric al vieții proprii și numai al vieții proprii, ca nimeni altul. Este în tot ceea ce gîndește atît de personal și dezvoltă împrejurul condeiului său o atît de puternică influență, încît, descompunînd realitățile obiective de care se apropie, li se și propune drept centru de recompunere moleculară. Am impresia că în zona primejdioasă a geniului arghezian granitul este fărîmicios, drugii fie ai oricărei rigidități îndură neașteptate incurvații, solidele se lichefiază și lichidele se solidifică, stările de echilibru anterior ale materiei intră în anarhie provizorie, piere coeziunea sistemelor știute, iar elementele acestora scapă de prizonieratul de mai nainte pentru ca,

redevenind libere un moment, să cunoască mai apoi sclavia nouă a gravitației argheziene. O astfel de putere, să zicem, cosmică, nu îngăduie în preajma ei neatîrnarea ; se impune, nu se supune ; își trăiește patetismul propriu neîntrerupt, fără uitări sau pauze, în care să urmărească un patetism străin ; se prezintă pe sine și nu prezintă forțe sau vieți paralele cu a sa.

Încît romanul *Cimitirul Buna-Vestire* interesează prin relația în care stă cu natura, precizată mai sus, a darului de creație al lui T. Arghezi. Pentru cel care ar arăta oarecare curiozitate față de această legătură voi da următoarele amănunte. Povestirea cuprinde trei împrejurări, cîteșitrele concordînd în felul lor, pe care îl vom vedea numaidecît, cu firea autorului.

Mai întîi, doctorul în Litere Unanian, finul și cumătrul totodată al unui ministru oarecare, așteaptă să fie numit de protectorul său într-un post corespunzător studiilor înalte, pe care și le-a desăvîrșit la Universitatea din București. Recunoaștem Universitatea după siluetele profesorilor. Dar ministrul este de un vid intelectual și sufletesc absolut, așa că mai mult decît promisiuni reînnoite și cutii cu bomboane onomastice nu dă ca hrană familiei împovărate de copii a Unanienilor. Din politicianism, nașul-ministru îl pune pe Unanian să trepădușească pe la ministrul Școalelor, alt politician, care îl cheamă la un banchet, unde cunoaște spețа mușiței politice în persoana deputatului Pilaf. Rămîne însă tot fără catedră. În sfîrșit, nașul în persoană, cu o mișcare de generozitate, acordă protejatului, finului și cumătrului, doctorului în Litere Unanian, postul de intendent al cimitirului Buna-Vestire. Cu această numire, acceptată din constrîngere, se încheie prima împrejurare însemnată a cărții.

Urmează mutarea în casa intendenței cimitirului, atmosfera sinistră a viețuirii între morminte, mișcările sufletești de adaptare la tragicomicul situației, perspectiva întoarsă din cimitir asupra vieții ; grădina morților cu biografia ei : doamna Zinescu, lungită din zece în zece zile pe mormîntul soțului, comunică decedatului noutăți în legătură cu bunul mers al gospodăriei, îl informează și îl consultă cu privire la măritișul fetei lor etc. ; o bătrînă aduce „băiatului ei" din șapte în șapte zile cîte două ghivece cu flori, îl cheamă de departe, îl răsfață, îl întreabă, fără plînset, dacă a fost cuminte ;

Doda, „un avocat, care din zece ani, cîți a trăit cu soția lui, n-a pierdut o singură zi să n-o bată", plătește spontan oricît pentru crizantemele de pe mormîntul ei, aduce numai untdelemn franțuzesc pentru candelă, și încă două bidoane, unul pentru intendent ca să nu mai fie ispitit ca intendentul dinainte, care mînca untdelemnul franțuzesc pentru candelă, înlocuindu-l cu ce se întîmpla; institute de fete vizitează pietrele celebre: Doancea trece la brațul celui de al șaselea bărbat pe la mormintele primilor cinci soți; înmormîntări de un comic solemn; viața cioclului de meserie și a cioclului ocazional; tîrgul de morminte construite din timp de bogătași siliți în sărăcie neașteptată să le vîndă etc...

În sfîrșit, a treia și ultima împrejurare a povestirii: Unanian crede după un timp a avea toate elementele ca să scrie romanul „vieții de apoi", cînd într-o zi doi polițiști sosesc cu doi indivizi spectrali, pe care au misiunea să-i caute în registrele cimitirului, deoarece Oreste Popa și Gheorghe Matei, cum se numesc indivizii, pretind că au murit prin 1700, înviind în zilele noastre. Controalele însă nu merg decît 62 ani în urmă: misterul rămîne indescifrabil și se amplifică extraordinar. Căci autoritățile primesc zilnic rapoarte din toate colțurile țării despre grupuri compacte de înviați din morți, în care armata trage fără rezultat. Un tribunal excepțional instituie urgent pentru judecarea neobișnuiților delicvenți, ale căror rînduri se îngroașe cu întreaga istorie națională, tribunal de judecată cu Unanian ca membru. Cei mai îndîrjiți în comisie sînt reprezentanții clerului, loviți de ideea învierii generale, în doctrină, dar mai cu seamă în profesiune. Apar în sala judecății Alexandru cel Bun, Matei Basarab, Mihai Eminescu, C. A. Rosetti etc. Iar pe măsură ce istoria se scoală din morminte, tribunalul se descompletează luat de credința fantasmagoricului moment, ultimul convins fiind procurorul, căruia însuși Isus de pe crucea de jurămînt a Curții îi șoptește că e adevărat!

Cititorul să nu se simtă mulțumit cu liniamentele subțiri ale rezumatului cărții; să meargă la text dacă vrea să cunoască bogăția de intenții a autorului, planul de al doilea, subiacent, pe care se sprijină susținerile de mai jos.

Din ceea ce am notat la începutul acestor rînduri cu privire la natura absorbantă și concentrată asupra ei însăși a fenomenului Arghezi, s-a putut deduce că viețile obiective,

imaginate adică în paralelă neinfluențabilă, de sine stătătoare —, altfel zicînd, nu suscită interesul creatorului. Este chiar de presupus că T. Arghezi respinge instinctiv din perspectiva sa tot ceea ce ar ambiționa la starea de existență obiectivă, pentru a rămîne numai cu materiale convertibile la lirism. Astfel cînd cimitirul Buna-Vestire este vizitat de o școală de fete, pentru a lua un singur exemplu, nu gîndurile fiecărei școlărițe interesează pe scriitor, nu adică ceea ce ar obiectiva grupul tinerelor vizitatoare, ci înfățișarea, prospețimea, grația acestor ființe, elemente care intră pe loc în compunerea unui splendid imn al tinereții.

Iată această pagină de neuitat :

„Îți place uneori să te oprești cu inocență. Unele corpuri emoționează. Fetele de pe la 13 ani, cu rochia scurtă deasupra genunchilor, calcă fin din picicare caste, ca păsările lacustre. Conturul neisprăvit al copilelor are naivități de livadă nouă. Fluiditatea șovăie între efeb și femeie, ca un răsărit la începutul lui, între noapte și dimineață.

Defectul caracteristic al fetei de peste 16 ani e ispita. Oricîte linii de plastică suavă ar mărgini un corp de fecioară al căreia sîn capătă profil, oricît de palidă, de blondă, de vaporoasă — ea desface de jur împrejur o esență, un păienjeniș. Se umple mirosul, și se lipește de gene. Corpurile emit o undă de dogoare care atrage și amețește și soarele către vîltoare. Femeia de la o vîrstă merge la baie, ca în tablouri, nudă și fierbinte subt mătase și dantelă.

Copilele singure pot să dea senzația delicată de pictură fină și de idee negîndită. Simți că o mînă curată atinge sufletul cu mir. Fetele încă nedescifrate, în transparența straturilor care le mistifică originea și viitorul, dau senzația pură că gîndesc frumos. Eleganța literei de la începutul unui text. Flori singuratice pe un lujer elastic. O sărutare nevinovată pe această ceramică. Tinerețea n-are nevoie să fie frumoasă ca să fie divină."

Din pricina virtuții constitutive argheziene de a nu adera la centre de interes obiectiv, cum ar fi personajele romanelor obișnuite, toate viețile din *Cimitirul Buna-Vestire* rămîn pe dinafară de ele însele, acțiunile lor sînt privite dintr-un punct de vedere străin și oarecum superior, de unde și efectele de satiră sau umor negru. Astfel portretul violent al deputa-

tului Pilaf este de o violență ucigătoare și numai lungimea citatului, cu care aș exemplifica aceasta, ne împiedică să reproducem. Va fi fiind „profesorul cu barbă" caricat pe drept, va fi meritînd speța abjectă a politicianului prezentarea ce i se face, vor fi părînd simple mascarade înmormîntările oamenilor, comice vor fi arătînd conversațiile deasupra pietrelor, dintre cei rămași cu cei duși, dar dincolo de fața ridicată a oamenilor și lucrurilor, chiar a oamenilor și lucrurilor prezentate satiric sau umoristic de T. Arghezi, întrezărim drama personală, patetismul individual al fiecăruia cum înecă satira și umorul : aceste efecte înalte în adevăr — dar înlesnite de poziția exterioară a autorului față de bietele ființe.

Dacă facem asemenea observații, să fim bine înțeleși, este pentru că prin ele ne limpezim una din marginile acelei miraculoase forțe lirice a scriitorului. Căci satira cu gama ei oricît de surprinzătoare, fiind gest de respingere și pedepsire, este, în același timp, derivație lirică, după cum se știe, și rezultat de perspectivă a unui comentator, care nu se îmbracă niciodată în pielea celor comentați. Din această poziție exterioară, față de lumea povestirii, a scriitorului. ne vine la îndemînă să deducem viziunea fantastică a sfîrșitului. Vrem anume să spunem că întîmplările nefirești despre învierea morților, departe de a părea drept sminteala lui Unanian, ceea ce ar fi trebuit să se sprijine pe un proces al demenței, provin din dezvoltarea cea mai normală a neaderenței scriitorului la viața personajelor sale : distanța dintre T. Arghezi și Unanian derivă în fantastic. Momentul cînd însuși procurorul, rămas singur între scaunele goale ale Curții, își dă seama de rătăcirea de a judeca toată istoria țării pentru delictul de port ilicit de nume, este chiar memorabil și parcă de o semnificație amețitoare. Iată :

„— Cu alte cuvinte, avem de acuzat, de judecat și de osîndit toată Istoria țării... Ce mai rămînea bun dintr-o mie de ani ? Nimic... Și în numele cui umpleam pușcăriile ?... Pe cine apăram eu ?... Ha-ha-ha ! rîse, aținat de un spasm de batjocură amară, acuzatorul... Pe «ăștia» de-acum ? Au făcut marfă din tot ce au putut și au vîndut piele, suflet, sînge, gînd și nevinovăție... Puroiul a mînjit brazdele, bucatele, izvoarele. Stîrvuri spurcate ! Ce-am avut eu cu ei, ca să-i apăr și să-i păstrez ?...

— Mi-e rușine ! zise acuzatorul, întinzînd mîna către cruce și, apucînd-o în palmă, o trase lîngă el, așezat în jilțul Președintelui. Privi adînc în cruce, subt linie și dedesubtul zugrăvelii.

— Tu ești Dumnezeul celor nedreptățiți... De cîte ori nu te-am mințit și nu te-am vîndut !... Pe o leafă, pe un drept la nimic, pe o mînă de tutun... Tu ai tăcut, nici n-ai suflat, n-ai zis pîs... Și nu m-am gîndit niciodată, drept să spui, la ce putea să fie în tine... Tu ai înviat morții, omul ăsta gol, răstignitul, ori e și asta o mare păcăleală ?

Acuzatorul simți în mîna lui răscolindu-se picioarele străpunse de scoabele răstignirii și Isus, căpătînd relief cald în minusculul lui trup zugrăvit, se întoarse întreg pe crucea lui...

— Eu i-am înviat, răspunse omulețul de o șchioapă, desprinzîndu-și un braț din cuiul lui și ajungînd cu degetele însîngerate pînă la fruntea acuzatorului.

— Atunci, e cu adevărat adevărat, zise acuzatorul.

— Adevărat !

— A înviat toată lumea, și cei în viață ?

— Toată a înviat...

— Și numai noi rămînem morți ? Ce să facem ?

— Du-te în mulțime și mergi cu ea înainte...

Acuzatorul simți în el o tresărire de cremene scînteiată și, sculîndu-se din jeț, începu să cînte și el cu corurile ce-l cuprinseră la mijloc.

— «Sfinte Dumnezeule, Sfinte Tare, Sfinte fără de moarte.» Și se pierde în slava lor".

Încît *Cimitirul Buna-Vestire,* cu lirismul lui, cu satira de îndoită derivație, o dată lirică și o dată efect de perspectivă, ca și prelungirea în fantastic a depărtării sau neintimității autorului cu oamenii prezentați, definește prin complement cunoscutul geniu arghezian, înverșunat asupra lui însuși, în unică înțelegere cu el însuși.

I

MITE

În amintirile sale de la „Junimea", Iacob Negruzzi numește, printre femeile puse în vedere de dulcile stăruințe ale marelui Eminescu, amant în același timp fierbinte și vacant, pe o Mite Kremnitz, ambițioasă femeie de lume — după cît se știe azi — și literată, a cărei bună stare de excepție se încadra de tot atîta excepțională considerație socială : relații distinse îi urziseră, între conservatorii țepeni (era și un fel de cumnată a lui Maiorescu), diplomații străini și între viața de Curte o pînză prețioasă de păianjen.

Cine era, mai în amănunt, această Mite ? Soție — după cum arată fiul ei adoptiv, Al. Tzigara Samurcaș *(Convorbiri Literare,* ianuarie 1933) — a doctorului Wilhelm Kremnitz, acesta la rîndul său doctor al regelui Carol I ; scriitoare germană obscură, sub pseudonimul George Allan ; colaboratoare a Reginei Elisabeta pentru traduceri în nemțește din Eminescu ; autoare a *Memoriilor* regelui Carol I, Mite Kremnitz înfățișează în definitiv ambiția literară ratată. La dorința lui A.T.S., literata consemnează, în 1893, ceea ce își mai amintește — și își amintește suspect de amănunțit — despre delicatele comunicări cu Eminescu, la 14 ani de la așa-zisa lor legătură. Amintirile se tipăresc întîi de *Convorbiri Literare* (ianuarie și februarie 1933), precedate de informațiile lui A.T.S. și sub titlul *Amintiri Fugare despre Eminescu.*

Titu Maiorescu aduce soților Kremnitz, la un prînz, pe Eminescu, după ce mai dinainte tînăra *bas-bleu* îi închegase din *Mortua Est* și *Melancolie* un chip de poet visător, nefericit, pasional, dar și *à quatre épingles* — așa cum o obișnuiseră diplomații pe ea. Impresia fu dezastruoasă : poetul se găsea într-o neîngrijire fizică și vestimentară de-a dreptul inconștientă, netrezind amatoarei de genii poetice în frac nici sentimentul milei, cel puțin. Dar vraja poeziilor lui, precum

și atmosfera ce i se crease produc asupra romanțioasei un început de curioasă intoxicație amoroasă.

Cu lecțiile de limbă română pentru Mite, ajutor material convenit în sfat de familie, Eminescu răsare fizicește, cu fruntea, mai apoi cu ochii, în atenția acelei ce atît dorea gloria literară sub orice formă ; gura lumii umblă ; Maiorescu face cîteva foarte ciudate intervenții ; cade un sărut neașteptat ; Eminescu, la lecția următoare, vine cu poezia *Atît de Fragedă*. Mite, fericită de a se simți cu siguranță asociată unui destin literar glorios, caută să-l provoace la creație neîncetat, acceptînd chiar o îmbrățișare fără urmări ; poetul, mîhnit de a i se refuza disponibilități de alt ordin, mai aduce o poezie : *Te duci...* Titu Maiorescu, cu mare cruzime, intervine : poeziile sînt pentru Miclea, o femeie deocheată din Iași ; femeia de lume, rănită în amorul-propriu și după o cvasi-explicație cu poetul, se împacă în sine cu afirmația din amintiri că numai dragostea (?) ei, din București, a fost ideală, gîndul — poate tactic — la puținele elemente de senzualitate din opera ce se vedea în poziția neașteptată a și-o disputa cu altă concurentă.

Eminescu se dezvoltă pasional pînă la gîndul suprimării aceleia care, atît de neînțeles, îi interzice posesiunea. Dar vine știrea morții lui Miclea ; Mite, neangajată efectiv față de aprinsul poet, îi recomandă să alerge în ajutorul Veronicăi, ceea ce Eminescu, somnambulic, face ; de la Iași, revenit în tovărășia „rivalei" de glorie postumă, poetul se mai arată după șase luni de despărțire Mitei Kremnitz, o dată la biroul lecțiilor de odinioară și încă o dată la teatru, mai nainte cu puțin de a se prăbuși în noaptea convulsionată a nebuniei.

Acesta este documentul Mitei Kremnitz, în interpretarea căruia Paul Zarifopol *(Convorbiri Literare,* iunie 1933) deslușea concluzia, singura legitimă, că autoarea nutrea „ambiția de a-și pregăti gloriolă biografică prin apropierea de un nume a cărui ilustrație se presimte". Parcimonioasă atît ca soție, cît și ca amantă, dorind egal stima burgheză, dar și aventura de eternitate cu poetul, pentru psihologi cu intuiția ageră Mite a trișat de fapt o viață tihnită de familie, precum și cele cîteva momente de aur cu Eminescu ; ea n-a iubit nici pe poet, nici pe doctorul Kremnitz, iubindu-se nemăsurat numai pe sine.

Cititorul să înlăture această interpretare a documentului şi va căpăta, în urzeala nudă a faptelor povestite, însăşi textura romanului lui E. Lovinescu. Să ne înţelegem însă. Romanul *Mite* are cu toate acestea un halo de ficţiune, care se ridică din numeroase pagini şi îl înconjură cu o subtilă poezie. Lovinescu modifică psihologia — pusă în vedere de amintirile analizate — a eroinei pînă într-atît încît transformă un personaj, net antipatic în realitatea sa, într-o figură suavă, eteree, demnă a suscita pasiunea unui mare poet. Modul cum Mite se descifrează pe sine din dulci turburări, cum se limpezeşte în sentimente, oscilînd obscur între plăceri surprinzătoare şi prudente aprehensiuni, formează un fragment antologic de feminitate cu adevărat creată, un admirabil dublu al mai puţin admirabilei Mite.

Romanul ocazionează cunoştinţa unei femei, pe care cititorul, la un colţ de stradă, ar putea-o saluta. Din aceeaşi putere de adevăr se hrăneşte atît figura lui Eminescu, cît şi aceea, de al doilea plan, a doctorului Kremnitz sau Caragiale. Poetul, fie în amănuntul evocator al umbletului — fie în limpezi şi înalte teoretizări, în jumătăţile de priviri grele, în care conlocuia antisemitismul doctrinar cu mila activă pentru neajunsurile unui Nusăm Cucoş botoşănean, — sau în timbrul vocii, sau în ignorarea degradării sale trupeşti, impune o prezenţă atît de obsedantă, încît pare a consemna un fel de ciudată reîncarnare, spirit reintegrînd vechiul trup.

Din anumite pagini ale lui Lovinescu, aş putea spune că am cunoscut personal — cum se zice — pe marele nostru poet. Dacă economia articolului nu ne-ar împiedica, avem sentimentul că abia cîteva pagini ar putea cuprinde toate impresiile de artă despre anumite părţi ale acestui roman. Ar trebui desigur să se semnaleze atitudinea paternă, faţă de Mite, şi superior bonomă, faţă de Eminescu, a doctorului Kremnitz; să se atragă atenţia asupra apariţiei, de exploziv realism savuros, a lui Caragiale; să se sublinieze fiecare amănunt al adăpostirii lui Nusăm Cucoş într-o chilie mînăstirească de către poet; să se arăte efectele de armonie ale stilului, cu atît de interesanta istorie nescrisă pînă azi, şi cîte încă! Dar un imbold ciudat, venit mai de sus, mă zoreşte să alătur seriei de impresiuni, desfăşurate atît de fragmentar, seria de judecăţi ce mi-a provocat romanul lui

Lovinescu. Volumul se deschide asupra unui spectacol de viață spaniolă a vechiului București, privit de Mite de la fereastră. Un oltean, cu cobiliță și coșuri primăvăratice este asasinat în plină zi de un apaș țîșnit nu se știe de unde. Faptul se poate întîmpla, s-a întîmplat — știu eu ? — nimic nu oprește să se întîmple în viitor, dar numai că instantaneul nu aderă la stilul vieții românești. Este placaj.

Cînd P. P. Carp, pentru a se răzbuna pe Eminescu, deoarece acesta își permitea să aibă idei în fața lui, îl face atent, ca să-l jignească, asupra unei ploșnițe de pe haină (scena se petrece în casa Mitei, prezenți fiind stăpîna, doctorul Kremnitz și Maiorescu), boemul scutură ostentativ semnul respingător al mizeriei sale pe covorul persian și pleacă. Momentului acesta din romanul lui Lovinescu trebuie să i se obiecteze. Gestul nu aparține lui Eminescu sau, în orice caz, nu aparține acelui Eminescu atît de sugestiv portreturat de însuși Lovinescu, ci unui Jarry oarecare cu gustul de a-și parada boema. Este tot placaj.

Dar, mai departe. Mite în realitate n-a iubit pe Eminescu ; în carte, însă, îl iubește și încă procesul „cristalizării" amoroase se precipită atît de veridic și armonios, încît îndemnul dezinteresat pe care îl dă poetului, aflînd despre moartea lui Miclea, de a sări în ajutorul Veronicăi, de a-și împlini datoria, se vădește ilogic și aruncă pe eroină în cea mai falsă situație corneliană. Istoria reală cuprinde evenimentul într-adevăr, explicîndu-l, după cum s-a văzut, prin exclusivul interes literar al Mitei pentru Eminescu ; dar romanul, prin faptul de a fi creat o altă Mite, îl respinge și îi reliefează caracterul de deficiență psihologică.

Altundeva amantul turburat relatează femeii iubite stăruitoarele și inexplicabilele aplecări de a a o suprima ; povestește cum în două rînduri a încercat să-și satisfacă impulsiunile. Stăpînirea mai adîncă a complexului moral eminescian se dovedea însă, desigur, prin înfățișarea dinamică a acestor obscure porniri. Ne găsim pe un alt caz de deficiență psihologică. Poetul încunoștințează pe Mite, în altă parte, despre insomniile sale sleitoare, de recentă apariție. Dacă procedeul de gravă tenuitate al istorisirii se înlocuia cu acela, mai propriu, al chiar prezentării incoerențelor de imaginație și pulsului nebunesc în asociații, specificități ale

unor astfel de stări nocturne, Eminescu ar fi fost mai cuprins ca imagine morală. Este tot deficiență psihologică.

Aceste fapte de pierdere a substanței la un anume moment aduc oarecari subtile, dar certe pagube însuși stilului. Frazele lui Lovinescu, în general, au linii de puritați elenice; sînt statui, poate reci ca acestea, însă al căror echilibru nu a putut ieși decît dintr-o întîrziere voluptoasă a mîinilor în modelaj; sînt și bărbătești, dar și feminine, energice, dar și lichide. Îl văd pe E. Lovinescu, în amorul său de fraze, la o masă circulară de olar; mîinile sale frămîntă argila plastică și, cu muzica roții în urechi, meșterul deodată contemplă, ridicîndu-se din palme, coapsa unei amfore, pulpa unui vas de flori, sîni de bibelouri; îl văd pe Lovinescu netezind cu pasiune ulcioare, ulcele de preț, vaze ornamentale — dar cu atîta uitare de sine și de tot, încît cîteodată, neobservînd că argila s-a sfîrșit, degetele fugăresc senzuale forme fictive, alcătuiesc din deprindere despotică în văzduh arhitecturi nevăzute, pe care le îmbrățișează și le lustruiește cu mecanica în contratimp a mîinilor de mare olar.

De aceea o anumită parte din urmă a romanului *Mite* mă nedumirește, însetoșîndu-mi judecata literară.

În care dintre cele două criterii să mă încred? Sînt mai valabile impresiile, atît de puternice, sau judecățile, atît de stînjenitoare? Este pentru întîia dată cînd o carte îmi creează perplexitatea de a nu constata suprapuneri exacte între impresii și actele de rațiune critică. Dar în concluzia că romanul *Mite* este, în mari părți, o carte de rară strălucire, s-ar împăca poate acest ciudat antagonism.

II

BĂLĂUCA

Acest cuvînt, a cărui frumusețe muzicală se ridică destul de ciudat din lupta cu anumite asociații vulgare, este — precum se știe — porecla dată blondei Veronica Micle de devotata soră a lui Eminescu, Harieta. Dicționarele nu numai că nu-i stabilesc etimologia, dar multe nici nu-l înregistrează cel puțin. S-ar zice că face parte din acele vorbe create sub

presiunea unui sentiment puternic și individual, cuvinte cu întrebuințare restrînsă, dacă nu chiar personală, care în popor se creează zilnic în marginea dicționarului ; numai însă că mor din lipsa unei împrejurări generale de naștere. Intervenind în destinul obscur al unei astfel de formațiuni lexicale, E. Lovinescu asigură vorbei „bălăuca", prin înălțarea ei la rangul titlurilor de roman, o circulație nesperată ; căci noile drumuri printre cititorii de romane îi vor lungi considerabil și dintr-o dată pe acelea mai scurte, cunoscute pînă acum, ale literaților. De aceea orice presupunere asupra întinderii semantice sau asupra etimologiei acestui vocabul nu poate fi decît binevenită.

Cea dintîi explicare pornește ușor : asemănarea primelor sunete cu grupul acelora care constituiesc termeni ca „bălaie" și „bălan" ar putea, pînă la un punct, să ne încredințeze și asupra unui înțeles similar. Cu atît mai mult ispitește această iluzie de clarificare, cu cît femeia căreia i se spunea astfel era blondă. Cum însă sentimentele Harietei față de Veronica se cunosc, cuvîntul devine greu de priceput ca alintare, răsfăț sau chiar indiferentă arătare a unei însușiri fizice. Ca să părăsim întîia explicație, nici ultimele sunete din poreclă „...uca", întunecate și grele, nu ne îndeamnă mai puțin ; mai curînd pot fi luate acestea drept indiciu al nuanței afective decît cele dintîi, fiind probabil că prin ele Harieta se exprima, adică se descărca sufletește, în contra Veronicăi. Și, dacă este așa, amintirea despre „bălaie" și „bălan" mai mult încurcă analiza sensului urmărit, rămînînd să fie socotită drept asociație sonoră întîmplătoare.

Să ne mulțumim atunci cu închipuirea că „bălă..." din „bălăuca" ar fi un fel de prefix de intensitate ca în cuvîntul „bala-oacheș". Cît privește înțelesul, am putea să-l limpezim, fiindcă ne aflăm în domeniul presupunerilor și al literaturii, referindu-ne la o anumită superstiție populară. Femeile blonde la noi în popor sînt socotite drept abateri de la tipul comun ; făpturi curioase purtătoare de nenoroc, ele trebuiesc ocolite pentru că ochii lor albaștri, turchezi, cum se zice în unele părți ale țării, au facultatea stranie a deochiului. Se pripășește sau se naște în vreun sat de al nostru o blondă ori un blond cu ochii „albi" (citiți „albaștri") ? Lumea simplă va considera întîmplarea ca un eveniment ciudat. Spelbă sau spelb, iabrașă sau iabraș, spălăcită sau spălăcit, asemenea

ființă, numită cu oarecare îngrijorare, este de obicei nesimpatizată, deoarece se presupune că are din naștere în loc de suflet — spiriduș, ceva adică de „doamne ferește" și „ducă-se pe pustii". Acest fel de bănuială superstițioasă, crescută din necurat și ușor funestă, stînd în strînsă legătură cu părul fie galben, fie roșu — dar mai ales cu ochii albaștri ai oamenilor —, caracterizează stadiul primitiv al popoarelor brune. Din ce dispoziții istorice vine la noi, este greu de spus; destul că poate fi urmărit chiar la vechii egipteni, cari socoteau de-a dreptul alarmant faptul de a dobîndi o astfel de progenitură. Cînd se prezenta o asemenea împrejurare, egiptenii își aminteau desigur cruzimea fratricidă a lui Seth, Cainul lor, născut spre înspăimîntarea unanimă, cu părul roșu, și vedeau în ea semnul celor mai turburătoare magii.

Nici Harieta nu trebuie să fi spus Veronicăi „bălăuca" într-un alt înțeles. Și porecla aceasta nu cred să se fi pronunțat ca intonație de simplă batjocură, de dispreț ori de cine știe care altă micșorare, ci va fi fost aruncată pe tonul temerilor inexplicabile și cu nuanța prudențelor distante. Căci Harieta își vedea cu ochi de țărancă brună pe fratele cel mai scump atras în cercul de magnetism vrăjitoresc al femeii cu păr învăpăiat, și compătimindu-l de a fi fost sortit să dospească otrăvurile descîntate ale acestei „farmazoane", cum li se mai spune la țară blondelor-roșcate, nici o altă vorbă, cu care să înfiereze pe Veronica, nu i se putea prezenta, decît una care, oglindindu-i puterea necurată, să o și denunțe ca nelegiuită și primejdioasă, într-un cuvînt: *bălăuca*. (Dar cititorul, care s-ar interesa mai îndeaproape despre această vorbă, nu strică să se adreseze unui lingvist.)

E. Lovinescu a dat noului său roman din ciclul eminescian, la care lucrează încă, drept titlu chiar porecla Veronicăi; însă fără scopul de a-i preciza sensul analizat mai sus ori vreun altul, ci pentru limpezimea vocalică a termenului, pentru valoarea lui sonoră de nespusă frumusețe. Nicăieri de altfel nu întîlnim în cuprinsul romanului cuvîntul de „bălăuca"; și chiar Veronica, pe care vorba e menită să o arate, este personaj secundar, deși pereche prin care se definește psihologia poetului. Ca și în *Mite*, întîiul roman al ciclului, unde titlul cărții era al femeii care servea numai de reactiv sufletesc unei personalități bărbătești excepționale,

Bălăuca este tot numele, de mîna a doua — apelativ secret —, al eroinei noului roman, personaj de prim plan rămînînd același Eminescu. Încît, să ne interesăm mai întîi de imaginea ce-și face Lovinescu despre poet și de povestire, numai în măsura în care încadrează necesar figura centrală.

Sîntem în 1879. Eminescu pornește, acționat mediumnic de o voință străină, de la București la Iași, de la Mite Kremnitz la Veronica Micle, al cărei bătrîn soț decedase. În tren, sub un pardesiu, poetul se scufundă în dulci amintiri de la Viena, unde cunoscuse pe Veronica. Epocă studențească de exuberanțe juvenile ! Dorul de patrie, dar și un sentiment mai puternic de conviețuire cu ideea de națiie, luau formele scenice ale celui mai romantic naționalism. Iar dragostea începînd pentru Veronica, speranțe și îndoieli deopotrivă de vagi, creează o atmosferă prielnică tipului psihologic al poetului. Sau cum precizează Lovinescu : „Mai ales nesiguranțele începutului îl legănau într-o lume de irealitate, în care își găsea o adevărată satisfacție erotică".

Prin puterea naturii sale inhibite, care trăiește în imaginație complet și anticipativ realități abia schițate, Eminescu consumă în spirit aventura vieneză, ceea ce îi revelează poziția delicată față de societate, atît cît soțul, profesorul Miclea, putea s-o reprezinte. Își descoperise, cu alte cuvinte, pretextul plauzibil al inhibiției lui temperamentale.

Amintirile din romantica Viena nu-i vin însă nestînjenite. Cîte o staționare ori pornire bruscă a trenului îl recheamă la situația reală de călător, ca și alții, în clasa a II-a spre Iași. De cîteva ori. Astfel încît povestirea alternează prezentul cu trecutul, realitatea cu irealitatea, două planuri în orice caz de existență, despre care cititorul nu o dată se poate întreba : care este mai scump autorului ?

Din ultima dare la fund, sau mai curînd din ultima înălțare a poetului în amintire dar și ficțiune, Eminescu se alege cu un amănunt prevestitor. Mergînd în Dianagasse, unde locuia Veronica, pentru a-i spune cele cuvenite înainte de plecare, întîlnise pe scări pe un anume Neagoe, student ardelean, cam prostovan — dar cu ceva bestialitate de bărbat bine legat ; cobora de la Veronica. Amănuntul anticipează situații viitoare. Este cea dintîi confruntare a puterii de idealizare, prin care poetul avea să ajungă la plăsmuirea mitului său erotic cu necesitoasa realitate.

Între timp însă sosește la Iași ; trage la Creangă, vechi amic. După o revedere călduroasă, Eminescu, rămas să se odihnească, își perindă în presomn cauzele nefericirii lui amoroase, pe care Lovinescu le preschimbă și rezumă în următoarea trăsătură morală : „Neputința de a fi fericit forma, negreșit, elementul esențial al conștiinței lui". Bucuroși de revedere, vechii prieteni improvizează un chef cu ulcele și lăutari la cîrciuma lui Tănăsache.

Eminescu, împins de un instinct al ficțiunii ca și al trecutului, împletitură fundamentală a structurii sale sufletești, simte într-un tîrziu nevoia să alunece iarăși din real și iese să revadă singur Iașii. În cuprinsul acelei nopți lunatice de toamnă, conștiința poetului se tulbură de două ori : o dată istoricește, avînd viziunea unui înalt „pod de raze" pe care se desfășoară scene din trecutul scump al Moldovei ; și a doua oară erotic, amintindu-și cît de vie purtase el în imaginație pe Veronica la Berlin, unde fusese trimes la studii.

Studii care să-l încadreze socialmente — nu făcuse, fiindcă îl împiedicase, cum spune Lovinescu, „setea lui de ireal și de nerealizabil". Căci cu mult mai însemnat pentru el decît catedra din țară era dublura ideală cu care îl încălzea imaginea Veronicăi. Ieșit de la cheful cu Creangă să vadă Iașii timpului de acum, îl fură Iașii altor vremi : aceia anume în care, întors de la Berlin, întîlnește pe Veronica ; în care o vizitează ca Luceafărul pe Cătălina în casa ei, unde vlăjganul de Neagoe, cunoștința vieneză, se multiplicase în jurul mitului său erotic sub forma astă dată a unor ofițerași netoți, dar stăruitori ; Iașii în care însăși Veronica, ușuratică și uneori vulgară, nu corespundea făpturii străvezii plăsmuită la Berlin din modul selenar al sensibilității poetului.

Trăgînd așadar din totul conștiința tragicului său inconformism la condiția omenească — Eminescu hotărăște să mai treacă totuși pe lîngă locuința în noapte a femeii iubite. Dar ajuns în fața casei Veronicăi, Luceafărul are din nou prilejul să simtă încă o dată cît a greșit față de condiția absolută a lumii lui, față de ordinea siderală a conștiinței sale, cînd deslușește prin întuneric talia lui Cătălin, în uniformă de ofițer, ieșind de la Veronica. Pleacă deci înapoi la București fără s-o revadă. Această atitudine semnifică desigur retragerea poetului în natura proprie, în nefericirea

totală, în absolutul visului berlinez, în ficțiune și incoruptibilitate.

Ce anume va fi făcut pe un distins critic să recunoască în romanul lui Lovinescu schema *Sărmanului Dionis* — nu știu și nimănui nu i-ar fi ușor de știut. Este adevărat că pe „podul de raze" ce unește turlele bisericilor ieșene cu împrejurimile deluroase, Eminescu vede defilînd cîteva fragmente de istorie națională; precum adevărat este că în nuvela poetului se găsesc reînviate vremurile lui Alexandru cel Bun. Dar în *Bălăuca* visul e numai istoric și se naște din nepotrivirea unui temperament cu decăderea timpului, cîtă vreme în *Sărmanul Dionis* visul exprimat în material istoric este metafizic și psihist, crescînd adică din nulitatea obiectivă a ideii de timp și din ocultism.

Nici credința aceluiași critic, Pompiliu Constantinescu, despre greșita întocmire a romanului, nu pare mai întemeiată. Căci dacă putem admira ceva fără rezerve în noua lucrare epică a lui Lovinescu, e tocmai simțul compunerii, compoziția generală, planul narațiunii. Procedeul trăirii duble a mai fost întrebuințat la noi de Camil Petrescu în *Patul lui Procust;* era și nou și ingenios. La Lovinescu devine mai puțin nou într-adevăr, dar nu pierde nimic din ingeniozitate. Căci se pare că ideea „ciclului eminescian" i s-a limpezit după terminarea romanului *Mite*, după ce adică romanțase un episod amoros, care nu fusese decît o pauză în pasiunea poetului pentru Veronica. Și atunci, ideea ciclului ivindu-se după tratarea literară a unui simplu parentez sentimental, *Bălăuca*, al doilea roman, trebuia să adopte modul celor doi timpi sufletești, evenimentele dinainte de cunoștința Mitei neputînd lua loc altfel în ciclu. Rezultă de aci firește că hotărîrea autorului de a trata ciclic viața sentimentală a lui Eminescu fiind tardivă este și oarecum artificioasă, dar compoziția noului roman rămîne o frumoasă sforțare de adaptare la materia epică, poate chiar singura ingeniozitate de adecvare a procedeului la conținut.

Ca impresie mai îndreptățită, *Bălăuca* pare povestirea romanțată a *Luceafărului*, ale cărui date de mit hyperic sînt coborîte la registrul comun al prozei, deși al unei incomparabile proze. E aceeași dramă de incompatibilitate structurală între Cătălina, care acum se cheamă Veronica, de o parte (Neagoe la Viena și Vornicel la Iași fiind nume noi

pentru Cătălin, norocosul), și Luceafărul de cealaltă parte, mereu același Eminescu extraterestru, *tel qu'en lui même.*

Dacă observăm bine, E. Lovinescu vede pe Eminescu sub imaginea tradițională, moștenită de la Maiorescu, de figură cantonată în absolut, fără legături posibile cu imperfecta realitate omenească și în suferință ori de cîte ori vine în atingere cu ea. Veridic sau nu, chipul de astru dezorbitat printr-o aventură omenească al poetului ne este mai dinainte cunoscut. Pînă acum numai G. Călinescu a reușit să pună într-o lumină nouă, deși arbitrară, psihologia lui Eminescu, imaginîndu-l ca o ființă simplă, alcătuire elementară de instincte sănătoase. La dreptul vorbind, E. Lovinescu își corupe întrucîtva viziunea despre poet, încorporînd naturii lui celeste anumite sensuri pămîntești, ca aderențele de conștiință cu istoria și tradiția, ceea ce — dacă se acordează cu concepția lui Călinescu — cade mai departe de aceea a lui Maiorescu. Încît din punctul de vedere al noutății, Lovinescu amplifică pînă la roman modul maiorescian de a imagina pe poet și, numai dorind să evoce un Eminescu-om, îi adaugă ceva înclinare de a bea din ulcele de lut, ceva legătură cu strămunii patriarhali, afirmații alegorizate despre conștiința lui istorică etc. Sigur este că acest chip extravagant de poet, care se libera de viața incomodă în jocuri superioare cu rachetele imaginației, suferă în *Bălăuca* sub un fel de literatură luxuriantă.

Analiza rece mai surprinde la Lovinescu vechea sa comportare intelectuală față de materia vieții, căreia dorește să-i dea formă. Stilul abstract de altădată nu mai așterne ghețuri lucioase peste fluențele vieții, dar romancierul cerebral se trădează totuși prin faptul de a ocoli funcționarea vie a conștiinței eroului său. Astfel cînd Eminescu se scufundă de mai multe ori în trecutul vienez sau berlinez, nici un fenomen de asociație nu-l face să alunece într-acolo, ci totul se întîmplă brusc, fără suficientă motivare, dacă nu surprinzător. „Eminescu nu mai auzea, scrie Lovinescu ; din zumzetul de vorbe (al tovarășilor de tren, *n.r.)* nu mai prindea nimic deslușit ; simțea cum se scufundă încetul cu încetul într-o lume departe, care a fost cîndva ori niciodată... Nu știa. Nu se gîndea, nu-și împrospăta amintirile ca alții, ci retrăia momentele uitate din trecut, cu o putere de prezență ce făcea dintr-însul o realitate... În atmosfera îmbîcsită a

compartimentului trăia aievea momente din viața studenției la Viena." Dar cum? se poate întreba cititorul. Prin ce împrejurare concretă intra în funcțiune mecanismul memorial al poetului, Lovinescu nu spune. De aceea cititorul rămîne oarecum neconvins despre patetismul acelui remember vienez sau berlinez, prin simpla afirmație a „scufundării în trecut".

Că amintirile lui Eminescu nu constituiesc chiar o materie de viață, ci numai materialul concepției intelectuale a romancierului, mai arată și altă împrejurare. Ieșind de la Creangă, poetul își aduce aminte de vechi prietenii ieșene. Printre acestea, o Natalița Micheru, cu care a plecat de la un chef odată să fie singuri. Perechea amoroasă într-un tîrziu revine la tovarășii de veselie. Era firesc să cunoaștem amănuntele de iubire cu Natalița, lucruri în orice caz în legătură cu petrecerea celor doi, deoarece Eminescu însuși își cercetează amintirile. Totuși — nu. Aflăm tocmai ceea ce era cu neputință să știe poetul, adică fragmente din conversația prietenilor părăsiți. Ceea ce ar putea însemna că romancierul cerebral se simte mai înlesnit, ori de cîte ori eludează viața palpitîndă.

Valoarea noului roman al lui Lovinescu se ascunde în scenele de plan secundar, cum sînt întîlnirile unor tineri ardeleni și bucovineni în Viena, cum sînt întîmplările cu popa Oanea, Nusăm Cucoș, Geta Preuțescu și avocatul Caranda și cum este în sfîrșit petrecerea de la Iași cu Creangă. Este de neuitat astfel scena de la Viena, cînd Veronica se recomandă studenților naționaliști Ida Schwartz, cînd apoi, hotărîți să nu mai vină nici unul la a doua întîlnire din cauza aceasta, apare fiecare din cîte o parte la locul și de ziua întîlnirii, după cum veridică este legătura amoroasă de tren dintre Caranda și Geta Preuțescu, după cum puternic este sfîrșitul de chef de la Iași dintre Creangă și preoții Miron și Grigore.

Nu tot atît de ușor admirăm pitorescul exprimării acestor personaje. Atît ardelenii, bucovinenii de la Viena, cît și popa Oanea, Nusăm Cucoș din tren și Creangă de la Iași au un tipar comun: limbajul pitoresc. E un exces care trădează procedeul. Deși de un pitoresc verbal cu totul deosebit, considerarea tuturor la un loc lasă prea mult să se vadă intenția autorului de a-i face cuceritori prin vervă, ceea ce duce cîteodată la efecte de pastișă. Creangă e cel puțin o gîlgîire de proverbe, un fel de fîntînă de înțelepciune populară sud-est europeană. Cad zicalele, vorbele duhlii,

figurile de limbaj ca grindina, uneori și unde nu trebuie. Un exemplu. Creangă, rămas singur pe poziție între niște „cinstiți părinți" căzuți de beție, primește pe Eminescu, înapoiat din oraș, cu vorbele : „Că nici n-ai cu cine face oleacă de petrecere. Ia te uită la zamparagiii ăștia dugliși. dorm, dooorm, dooorm, bea-i-ar tăunii să-i beie, cînd le-o fi somnul mai dulce, că nu-s buni de nici o ispravă. Adică, verba ceea... na-ți-o bună că ți-am frînt-o, cînd la adică, nu-i nimică." Cam neașteptat, ca să zic așa, mi se pare acel „na-ți-o bună că ți-am frînt-o" și cam aproximativ. Vorba populară exact este : „na-ți-o frîntă că ți-am dres-o".

Nici cît privește pe Nusăm Cucoș, preocuparea de pitoresc verbal nu apără de riscuri. Astfel Lovinescu, concentrat asupra volubilității hăzoase de evreu, îl pune pe Nusăm să consoleze în derîdere pe Geta Preuțescu, aceasta constatînd că pe pălărie începuse să-i pice conținutul unei sticle a lui popa Oanea ; o consolează cu cuvintele : „— Nu ti speria, duduiță, interveni mucalit Nusăm ; să vezi ce pîne bună o să se facă din paiul ista (paiul de la pălărie, *n.r.)* stropit cu «untdelemnul de ăla bun» al părintelui." Tcate bune, numai că Nusăm n-avea de unde știi ce are popa Oanea în sticlă, deoarece acesta vorbise despre „untdelemnul ăla bun franțuzesc" mai înainte ca Nusăm să intre în compartiment.

Credem de asemenea că tot din volubilitate excesivă afirmă Nusăm un mic lucru inexact cu privire la poeziile lui Eminescu. „Am întrebat atunci pe Rașelică, fata mè de la externat, și numai ci mi-a adus cartea de cetire de la școală, mi-a arătat o poezie a matale, să mă bată Dumnezeu dacă spun minciuni", declară el. Ar fi trebuit poate ca Lovinescu să astupe gura acestui palavragiu pentru a nu fi lăsat să răspîndească neadevărul că la 1879 poeziile lui Eminescu se aflau în manualele școlare ! Dar autorul urmărea un personaj exclusiv pitoresc. Povestirea întreagă, de altfel ca și aceea din *Mite,* este de sursă livrescă. În primul roman al ciclului, un simplu document al Mitei Kremnitz a sugerat lui E. Lovinescu acțiunea romanului ; în *Bălăuca* avem o altă împrejurare de viață a poetului, care ține tot de istoria literară. Inspirația livrescă se mai dovedește, pe de altă parte, printr-o reminiscență de lectură : Veronica e închipuită ca dîndu-și seama de faptul că înșela pe bătrînul Miclea, numai cînd aude cuvîntul de „cocotă", ce i se dă de o femeie oarecare.

Reminiscența e din Arthur Schnitzler. Ceva asemănător se găsește și în *Rouge et Noir*.

Cu toate acestea, *Bălăuca* nu se citește cu mai puțină plăcere. Compus ingenios, scris artistic și lipsit de „maniera" stilului, ultimul roman al lui Lovinescu este opera unui romancier cerebral pentru care istoria literară suplinește invenția epică, lucrare cu planurile principale de viață atacate radical de inaptitudine intuitivă, dar roman de nedesmințite frumuseți episodice.

I

REMEMBER ŞI *CRAII DE CURTEA-VECHE*

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres.

(Baudelaire)

Se spune că ar fi existînd printre cei mai aleşi oameni unii, cărora din simţămîntul morţii proprii le-am putea alcătui embleme domiciliare. O influenţă din nevăzut le sileşte spiritul la curioase abateri de la ordinea firească a lucrurilor. Sînt slujitorii, ajutaţi de beteşuguri organice şi vicii, ai nimicirii, dar ai unei nimiciri începute cu ei înşişi ; sînt, pe numele lor modern, „blestemaţii". Li se cunoaşte speţa nefericită cu deosebire din feluritele ei reprezentări literare.

Să fi făcut parte Matei I. Caragiale dintre aceşti chinuiţi ai iadului pămîntesc, avînd şi sumbrul privilegiu de a-şi privi soarta în faţă ? Răspunsul vine împiedicat de cîte nu cunoaştem despre o astfel de tragedie intimă ; vine totuşi ca o încredinţare.

Modul nefiresc în care ne-a părăsit ultimul Caragiale, după ce printr-o viaţă trăită în retragere se obişnuise pe sine şi îşi obişnuise confraţii cu dispariţia sa, a putut fi luat, de oricine l-a citit în grabă, drept accident. Pentru el singur, accidentul va fi fost însă un rezultat prevăzut.

Teama de acest deznodămînt căpăta, în puţinele lui lucrări literare, expresie uneori făţişă, alteori ocolită. Începutul celei din urmă cărţi a sa ne dă precizarea : „...mi-ar fi fost peste putinţă să pornesc pe orice cale. Nici în pat nu mă puteam mişca. Deşurubat de la încheieturi, cu şalele frînte, mi se părea că ajunsesem în stare de piftie. În mintea mea aburită miji frica să nu mă fi lovit damblaua."

Dar pretutindeni în opera rămasă, aceeaşi conştiinţă de sine se dezvoltă curb într-un cuprinzător sentiment al morţii, care cetitorului i se semnalizează, uşor impersonalizat, din

preferința scriitorului pentru stări defuncte, pentru studii de vechi însemne nobiliare, ca și din interesul morbid pentru viața pe cale de stingere, cu formele ei occidente, pentru suflete în declin, pentru descompunerea socială și morală. Încît, poate că nu avem afară de el un alt scriitor care să-și fi prefațat moartea atît cu singurătăcirea de oameni, cît și cu materia literaturii lui.

Unui astfel de spirit, însă, este necuvenit lucru a i se aduce la mormîntul proaspăt, care i-a desăvîrșit aspirația la singurătate, omagii convenționale. Ar fi să-l încadrăm silnic, oricît de pe departe, societății, căreia de bunăvoie i se sustrăgea. Singur și singular în viață ca și în literatură, Matei I. Caragiale însuși n-ar primi, dacă ar mai putea, lauda necrologică. De aceea, cu mult mai mult, decît de valoarea scrierilor lui, ne vom preocupa de principiul ascuns care le izolează.

Printre numeroasele idei aplicate peste măsură în critica literară este și aceea a eredității. Modul cum o folosesc unii o arată ca venind nu din vreo știință respectivă, cît din conversația de familie. Așa că ideea stă la îndemîna oricui, cînd se întîmplă ca împrejurările să îndrepte atenția publică asupra cîte unui scriitor fiu de sînge al altui scriitor.

Judecata este de tip analogic; moștenim spiritul părinților, după cum le moștenim făptura. Ispita de a defini pe Matei Caragiale prin I. L. Caragiale se prezintă dintr-o dată. Cu atît mai plină de adevăr critic pare genealogia sîngelui, cu cît oarecare apropieri, posibile în aparență, între opera unuia și a celuilalt îndeamnă la rătăcire.

Găsim într-adevăr la amîndoi scriitorii, în chip întîmplător, cazuri de indeterminare psihologică a personajelor, în sensul de curînd arătat și dezbătut, de inaderență la realitățile noastre etnice, precum și povestiri fantastice în cadru estompat și de conținut misterios.

Dar aceste atingeri sînt cu putință numai cît nu observăm că sub formule ca „indeterminare psihologică" și „povestiri fantastice" se ascunde fie o anume improprietate de exprimare, fie mulțumirea de a indica în vag un lucru artistic.

Căci indeterminarea psihologică, la marele I. L. Caragiale, pe numele ei adevărat este ridicarea către acea valoare clasicistă de general omenesc sau către impersonalismul schopen-

hauerian al artei, după arătările lui Maiorescu. De orice împrejurare specific națională, românească sau oricum, I. L. Caragiale căuta să-și scuture creațiile, deoarece, fiind un scriitor de tip clasic, urmărea generalitatea simțirii omenești, cu toată primejdia schematismului ei. Nici chiar cu frica „specifică", de rasă, a lui Leiba Zibal, nu se poartă altfel. Există un moment, de la care începînd, în *O Făclie de Paște*, procesul paroxistic al fricii interesează în sine ca forță maladivă, peste cazul Leiba Zibal, în larga ei cuprindere sau aplicabilitate, în puterea de a îngloba pe omul tuturor raselor pus în aceleași condițiuni anecdotice.

După aceste puține rînduri, oricîtă indeterminare psihologică am descoperi eroilor lui Caragiale-fiul, legătura cu arta tipică a tatălui rămîne, dovedind-o, simpla îndemînare.

Cît privește „fantasticul" unor povestiri ca *La Hanul lui Mînjoală*, *Kir Ianulea*, *Calul Dracului* etc., avem de-aface cu o caracterizare insuficientă, cu un termen vag, ce nu atinge obiectul spre care tinde. Trăsătura fantastică în opera lui I. L. Caragiale exprimă stări tot colective, de mai restrînsă cuprindere decît impersonalismul său obișnuit, — e adevărat, — dar valori de simțire obștească, așa cum sînt superstițiile poporului.

De îndată ce stabilim nuanța de superstițial din fantasticul lui Caragiale-tatăl, cade și putința să deducem din ea una din însușirile de căpetenie ale operei lui Caragiale-fiul. Fapt este că între Kir Ianulea, întrupare pămîntească a lui Aghiuță, și Sir Aubrey de Vere din *Remember*, plăsmuire misterioasă a indeterminației sexuale, nu pot exista înrudiri nici pentru cea mai liberă imaginație. Dacă întrebuințăm un același cuvînt ca fantastic pentru creații atît de deosebite în cuprinsul lor concret, este deoarece limbajul critic, fiind sărac, nu poate acoperi fiecare realitate estetică în parte. Dar să ne ferim a preschimba o incapacitate în iluzie fecundă.

Prin nici una din liniile literaturii sale, Matei Caragiale nu se dovedește fiul lui I. L. Caragiale. Astfel încît explicației psihologiei lui Matei, pe bază de moștenire de la familia de sînge, îi este de preferat aceea mai sigură a „familiei de spirite".

În mod obiectiv, fiul n-a putut lua de la tatăl său decît îndrumarea către literatura excepțiilor morale a lui Edgar Poe, din care I. L. Caragiale traduce, după Baudelaire, *Une Barrique d'Amontillado* și *Le Masque de la Mort Rouge* încă

din 1898. Faptul că traducerile acestea sînt reproduse la 1913 în volumul *Reminiscențe*, dată pînă cînd Matei nu scrisese decît sonetele istorice *Pajere* și după care avea să treacă nemijlocit la un fel de viziune poescă a lumii, dă mai mult temei presupunerii arătate.

Orice încercare de a-i înmulți relațiile de societate spirituală cu autorul *Scrisorii Pierdute* probează în cel mai fericit caz ingeniozitate. În operele lor principale, unul exprimă în ordinea socială nașterea înainte de vreme a burgheziei naționale, iar celălalt — destrămarea prin viciu a unei vechi aristocrații mai mult neromânești.

Matei I. Caragiale era, spun acei care l-au cunoscut de aproape, un om cu nespuse ciudățenii. În ținuta rigidă și gestul calculat o dată pentru totdeauna, ceea ce îi da înfățișarea de mișcare automată, în aerul de distincție pudrată peste măsură, impusă și desuetă, se putea ghici influența unui *ancien régime* contemplat cu fervoare. Este de toată evidența că înțepenirea într-o atitudine de epocă, tinzînd parcă la funcții alegorice, se datora unor slăbiciuni cărturărești, nici mediul național și nici cel familial neîndreptățind-o.

Matei Caragiale se reflecta fără îndoială și ca dandy, atît cît își va fi dat seama că e cu putință să aducă în București o purtare strict anglo-saxonă : Brummell în interpretare românească. De frumusețe fizică n-avea nevoie și nici de lux vestimentar, pentru aceasta. Știa el că însuși modelului i se zicea „frumosul" numai în legătură cu felul simțirii și al conduitei sociale, chiar dacă, în lume, îmbrăca un costum ros înadins cu cioburi de geam.

Despre vestitul mentor al unuia dintre principii de coroană englezi, Matei Caragiale pomenește de cîteva ori în proza sa. Și pare probabil, pe acest dement al fastului să-l fi cunoscut amănunțit din lucrarea *Du Dandysme et de G. Brummell* a lui Barbey d'Aurévilly.

Sînt de altfel semne evidente că a iubit pe scriitorul francez, al cărui stil de viață mai cu seamă — stil de „gentilom regalist" într-un veac democratic — îi va fi plăcut nespus. Și nici literatura acestuia din *Les Diaboliques* nu l-a modificat sufletește mai puțin. O nuvelă ca *Le Rideau Cramoisi* — perdeaua „cîrmezie", cum îi spunea el — îl copleșește cu puterea ei de mister încît, după d'Aurévilly, nu se încumetă să

mai exprime „farmecul ferestrelor luminoase în noapte", pentru a indica locuința lui Aubrey de Vere.

După conformațiile sufletești ale unor Poe, Brummell și d'Aurévilly, a potrivit în parte scriitorul nostru aerul, ținuta sau stilul personajelor Pașadia și Pantazi din *Craii de Curtea-Veche*. Decît Pașadia, „țeapăn și grav", „ieșit din oameni cu vază și stare", „ca să prezideze o înaltă Adunare sau o Academie, altul nu s-ar fi găsit mai potrivit". Iar Pantazi, „un mare mîndru", „fără fudulie și prejudecăți de rînd, de o curtenie binevoitoare, nesilită", lăsa să se vadă în el „un boier mare în înțelesul înalt al cuvîntului, unul din păstrătorii din urmă a ceea ce «vechiul regim» avea mai simpatic, mai ademenitor".

Imaginea despre sine, compusă din solemnitate bizară, ultimul Caragiale și-a făurit-o combinînd mintal aceleași figuri de înaintași, care cu toții la un loc trăiau în atitudinile sale aulice, dacă nu istorice.

Ca preocupare ciudată a inteligenței, i se citează stăruința în ceea ce numim heraldica. E o nobilă apucătură, menționată cînd și cînd de scriitor, ca în împrejurarea scrisorii de la Aubrey de Vere, eroul din *Remember:* „Am cercetat cu luare-aminte scriptura semeață cu slove mari și pecetea de ceară albastră: un sfinx culcat în mijlocul panglicii unei jartiere la fel cu aceea ce împresoară scutul Marei Britanii. Pe panglică ceteam cuvîntul «Remember». Ca eraldist nu eram mulțumit; mă așteptam să aflu arme adevărate, nu o simplă emblemă."

Ca și ținuta de epocă, gustul blazoanelor este de aceeași provenință livrescă și oarecum extranațională. Căci oricîte armoriale va fi răsfoit heraldistul, puțin îndemn îi va fi venit pentru un asemenea studiu de la armele voievozilor noștri și nici atît de la cele de familie, care nu existau. Această știință, nesusținută la Matei Caragiale de evlavii familiale sau de vreun ev mediu național care să-i zăngăne din memoria ereditară, se întovărășea totuși de curiozități genealogice, iscodind astfel, pentru personajele prozatorului, splendide, dar strivitoare ascendențe cavalerești. Sir Aubrey de Vere, de exemplu, amintește de „numele zvăpăiaților conți de Oxford, după stingerea cărora a fost culeș și alipit la cel de Beauclerk de Stuarții de mîna stîngă, ducii de Saint-Albans".

Pornind de la aceste noi date sufletești, ne vine ușor să adăugăm familiei de spirite a scriitorului nostru pe contele

de Villiers de l'Isle Adam. Eroii acestuia sînt închipuiți la fel, ca prelungind adică tradiții faimoase și cochetînd cu trecutul spiței ca păunii din cozi, iar autorul lor, el însuși, nu se sfiește a-și parada o glorie aproape milenară de străbuni războinici. Dar, pe lîngă literatura decadentă, în care i se exprima viața istovită, temeiuri serioase de istoricitate privind familia Villiers-ilor, care urca pînă în veacul al XI-lea, îndreptățea la un membru al ei preocupările genealogice. Nu face Villiers chiar act de candidat la tronul Greciei într-o împrejurare de vacanță ?

Matei Caragiale nu se sprijinea însă în atitudinile de vechi și nobil stil ce lua, cît și în aplecările heraldice sau genealogice, pe nici o realitate obiectivă. Totul manifesta la el plăcerea gratuită și mai cu seamă gusturile unei artificialități somptuoase de genul aceleia a strămoșului întregii lui familii de spirite, Edgar Poe.

A recunoaște psihologia schițată pînă aci în tot ceea ce Matei Caragiale a scris ar fi lucru îndrăzneț. Cu *Pajere,* sonetele istorice, abia dacă putem bănui cultul trecutului războinic care, sărind peste istoria națională, avea să înghețe în probleme de heraldică. Dar, cu toate că această frescă eroică se datorește unui exercițiu sau meșteșug de tinerețe și oricît nu s-ar încadra viziunii noastre despre psihologia autorului decît în orientarea ei paseistă, iubitorii de poezie se vor opri totdeauna la arta picturală din *Clio,* de exemplu :

Mi-a îngînat stăpîna : nu-n file-ngălbenite
Stă-mbălsămată taina măririi strămoșești,
Amurgul rug de purpuri aprinde ; de-l privești
Se-nfiripă-n vîltoarea-i vedenii strălucite.

Căci, uriașe stoluri la zare-ncremenite,
Zac norii ce-n adîncul genunilor cerești
Par pajeri încleștate de zgripțori din povești,
Umbrind cetăți în flăcări cu turnuri prăbușite.

Nici autorul de mai tîrziu al *Crailor de Curtea-Veche* nu-și mai amintește în legătură cu ciclul *Pajere* decît migala de iconar, pe care a cheltuit-o cu ele. Cînd Pașadia se înverșunează împotriva oricărei valori românești, Matei Caragiale își justifică tăcerea în felul următor : „Cum nu i se putea tăgădui nici partea lui de dreptate, găsii de prisos să mă ridic

ca să apăr acel trecut, vedeniei căruia pana mea datora o minunată tîmplă de icoane ce migălisem în tinereţe cu osîrdie aproape cucernică". Tonul e ca şi narativ, liber de orice reţineri, privind stări sufleteşti dispărute; mai calde îi sînt cuvintele despre truda artistică de atunci. Şi într-adevăr, *Pajere* se leagă de restul operei acestui scriitor numai prin efectele unei arte muncite.

În 1924, la doisprezece ani după publicarea ciclului de sonete în *Viaţa Românească*, Matei Caragiale, modificat în răstimp sufleteşte pînă la morbideţă, apare cu *Remember*. Cartea prezintă pe Sir Aubrey de Vere (dar autorul nu e sigur dacă îl chema într-adevăr astfel), personaj enigmatic, dar şi din pînzele lui Van der Faes; avea deprinderea sulimanului albastru împrejurul ochilor, coloare care îi curgea şi în vine; împodobit cu inele peste cît îşi îngăduie un bărbat, se zăreşte mai adesea noaptea; are stări nervoase înfiorătoare şi paliditäţi de strigoi; iubeşte florile scumpe ca şi misterul propriu; se ocupă cu ştiinţele oculte; apare povestitorului o dată în treacăt ca femeie, îmbrăcată într-o rochie „strîmtă, de fluturi negri"; mai înainte de a-i destăinui totul, este asasinat şi aruncat în Spreea; pescuit, nu i se poate stabili identitatea, pînă şi peticul de la haină cu adresa croitorului lipsind.

Cine era Aubrey de Vere? Autorul ne asigură că ar fi putut afla întrebîndu-l direct, interesîndu-se la florăria cu orhideele scumpe sau ascultînd lămuririle unui fost coleg; dar nu şi-a îngăduit nimic din ceea ce ar fi micşorat taina povestirii. Pentru că „unei istorii, frumuseţea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui... îşi pierde tot farmecul". Poe, d'Aurévilly din *Les Diaboliques* şi Villiers din *Contes Cruels* îşi dau mîna să ilustreze cu *Remember* o estetică a misterului absolut.

În curioasa fantomă a lui Aubrey de Vere se exprimă întîia oară psihologia decadentă a scriitorului, preferinţa pentru excepţia morală, simpatia pentru rătăcirile sufletului omenesc. Dacă poetul *Pajerelor* a schimbat în noua împrejurare versul cu proza, locul nu e să regretăm. Oricît de proaspete se dovedesc anumite lecturi intrate în compunerea nuvelei şi oricît personajul unic este mai mult sugerat decît văzut, fapt este că proza noastră narativă niciodată n-a cîntat în mai largi volute periodice, nu s-a informat de un mai puternic lirism şi nu s-a ridicat pe mai nobili coturni.

Dar *Remember* numai ce deeschide perspectiva „blestemată" în care cuprindem pe Matei I. Caragiale. Ca să știm devastarea spiritului prin sentimentul morții, numai *Craii de Curtea-Veche* ajută din plin.

E în acest zis roman atîta cădere și decădere, atîta gravitație a sufletelor, atîta corupere a vieții și un astfel de prăpăd social mișcat de frenezia demonică a negației, încît după lectură cititorul simte irepresibil nevoi întăritoare, ca exerciții gimnastice, alergări peste obstacole, sporturi în sfîrșit cît mai aspre.

„Craii" sînt Pantazi, Pașadia și însuși povestitorul. Aristocrat străin pripășit în București din 1910, noctambul fără leac, curtean de tristă destinație și instruit din prisos, plecînd peste granță după nimicirea societății putrede din jur, fără să-și spună adevăratul nume, în Pantazi reapare acel incognito al lui Aubrey de Vere, „țifrul încununat" de pe obiectele sale casnice necuprinzîndu-i inițiala numelui.

Pașadia ? Un turco-greco-sîrbo-român, dar numai spiță și spiță de dregători despre partea românească, neam însă plecat spre pierzanie ca sub „o neagră afurisenie", om de carte și condei ca și de veche lume, un fel de acreditat al veacului francez al XVIII-lea pe lîngă o Capitală a desfrîului, Pașadia moare sleit de viciu.

La dreptul vorbind, Pantazi și Pașadia nu se prea deosebesc între ei. Amîndoi transportă într-un mediu social vătămat o anume subțirime sibarită, dînd viciului demnitate, fiind adică desfrînați fără trivialitate și nesățioși la spurcăciune fără a fi vulgari ; amîndoi trăiesc în locuințe închise, pîcloase și tapetate cu tonuri bolnăvicioase ; au gustul mobilierului de abanos ca Roderick Usher al lui Poe ; măsura degradării le este seniorială, dezastrul — măreț.

Autorul se recunoaște în amîndoi, manifestînd pentru primul „slăbiciune", iar pentru altul „evlavie". În casa Arnotenilor, unde li se sfîrșește declinul, casă dostoievskiană în care imoralitatea, isteria, demența și toate anomaliile se împreună sinistru, îi trage murdarul Pirgu, personaj abject în care se întrupează principiul coruptiv însuși. Îndeletnicirea acestei iasme a perversității este mijlocirea decrepitudinii. Pornind de la plăcerea curioasă a căsătoriilor ajutate să se înfăptuiască, ceea ce l-ar face să coboare din Tribulat Bonhomet al lui Villiers de l'Isle Adam, Pirgu ajunge mult mai

departe. Împreună ca să „încurce", unește oameni pentru a-i dezuni, prezidează nunți cîinești, îl îmbată lirismul escrocheriilor, viermuiește în scîrnă, fiind singurul care, între Arnotenii istoviți de sminteli abjecte, se întremează ca o ciupercă pe descompunerea materiei.

Dacă n-am interpreta totul ca suveranitate a trecutului în pantă fatală sau, precum de la început am arătat, ca sentiment al morții ridicat din declinuri sociale, și dacă arta scriitorului n-ar consta în exclusive sugestii verbale, ci în virtuți epice intuitive, această mușiță omenească ar forma tot ceea ce în cadrul sumbru a putut umanitatea să lepede mai monstruos.

Floră și faună apărute pe alterarea principiului vieții, literatura lui Matei I. Caragiale rămîne la noi singulară prin aspirația la impuritate ca direcție coborîtoare, ca sens unic și lege satanică a celei mai blestemate gravitații, ca orientare asmodeică a spiritului ; totul însă tratat într-o proză răscumpărătoare cu fraze împărătești, în perioade largi, cu falduri și malacoave, așa cum purtau marchizele acelui veac din care venise să agonizeze în București — acum treizeci și cinci de ani — Pantazi.

II

OPERE

Scrierile complete ale lui Matei I. Caragiale (*Pajere* — versuri, *Remember* — nuvelă, *Craii de Curtea-Veche* — roman, *Sub Pecetea Tainei* — roman neterminat, opere la care se adaugă, în *Anexele* ediției de față, *Negru și Aur, Iznoave Vechi* — compuneri în proză felurite, printre care și singura pagină existentă din *Soborul Țaților* — roman, *Contribuții Heraldice* și *Pagini de Jurnal)* au avut parte de prezentarea critică a lui Perpessicius. E un noroc în plus al destinului acestor scrieri.

Prefața răsfrînge chipul a două personalități : una a lui Perpessicius, cealaltă a lui Matei Caragiale. Criticul se reflectează pe sine cel de totdeauna, adică omul de litere poate cel mai original dintre contemporani, care știe ca nimeni altul

azi în același timp să placă și să instruiască, să seducă și să convingă. Ori de cîte ori am primit concluziile vreunui studiu critic al lui Perpessicius, ne-am întrebat fără întîrziere : am fost seduși sau am fost convinși ? Și a trebuit totdeauna să constatăm, ca răspuns, atît farmecul, cît și știința modului său de a privi pe scriitori. Căci „impresionismul erudit", în care erudiția nu vestejește impresia, iar jocul impresiei nu superficializează critica și primenește cu căldură răceala erudiției, pare formula personalității acestui fin om de litere.

Scriitorul Matei I. Caragiale cu adevărat dar a avut parte de reflectarea imaginii sale în cea mai scumpă oglindă. Prezentarea ce i se face e generoasă în impresionismul care o sugerează, și veridică în aparatul critic, care o susține. Și lucru curios : adeziunea noastră pentru această prezentare, pentru linia generală a ei, nu se împiedică de anumite cîteva nepotriviri ale noastre cu felul lui Perpessicius de a-și întemeia generozitatea concluziilor.

Astfel criticul vede numeroase legături filiative între Matei Caragiale și I. L. Caragiale. De proveniență ereditară sau numai biografică, sînt arătate următoarele trăsături : gustul pentru artă (cu menționarea — este drept — a predestinării proprii), simțul muzical, aplicarea la notele de „gospodărie literară", sensibilitatea climatică și pasiunea stilistică. Deducerea explicativă a caracterelor biografice la un loc cu cele strict artistice din fondul eredității și mediul familial, modalitatea saintebeuviană a criticii în care de altfel Perpessicius excelează, alimentează în cazul de față o posibilă confuzie.

Stăruie anume, după citirea *Prefeței,* impresia că Matei I. Caragiale continuă chiar artisticește, nu numai biologic, pe I. L. Caragiale. Avem convingerea că Perpessicius n-a putut urmări și nici n-a urmărit o asemenea încheiere ; impresia persistă totuși ca efect al considerării alternante a datelor biografice cu cele artistice, deși neformulată anume.

Să presupunem însă că *Prefața* va ispiti numai cititori care, desfăcînd singuri felul de viață al scriitorului, astfel explicat, de felul artei sale, vor ajunge să înlăture neadevărul filiației paterne.

Am arătat în paginile de mai nainte cîte semnalmente ale operei despart arta fiului de a tatălui. Obiectiv, schematic tipizant, clasic — I. L. Caragiale ; liric, rămuros, excepționist — romantic — Matei I. Caragiale. În afară de ceva sterilitate

și multă pasiune stilistică ce poate lega filiativ pe acești doi artiști, întîmplător tată și fiu ?

Dar sterilitatea însăși și chiar pasiunea stilistică sînt ele în chip sigur valori succesorale sau, mai curînd, elemente de asemănare fortuită ? Înclinăm către ipoteza a doua, deoarece prea mulți scriitori, fără nici o rudenie de sînge între ei și din toate timpurile, au aceeași aplicație formală, din care decurge și sterilitatea. Și nu numai familia propriu-zisă nu explică suficient prezența însușirii arătate, dar nici familia de spirite nu joacă un rol mai considerabil, la atît de felurite tipuri de artiști apare această fervoare pentru expresie.

Într-o astfel de împrejurare, prin care nu se mărturisește o consecință exterioară a structurii intime de artist, cum este scrupulul de condei, noi recunoaștem un caz-limită al criticii explicative, căreia îi preferăm simpla menționare a pasiunii stilistice în toată întinderea și adîncimea ei. De altfel, acest lucru este arătat de Perpessicius, la *Anexe*, după măsura cu totul excepțională în care s-a manifestat prin Matei I. Caragiale. Iar criticul, dacă a ajuns la una din limitele metodei explicative, e pentru noi semn despre lungimea de rază a curiozității sale critice.

În *Prefață*, ca încă un exemplu de dezacord față de altă observație, dezacord care totuși nu zădărnicește adeziunea finală la concluziile lui Perpessicius, mai găsim : „În toate fibrele sale, cît de intime sau cît de superficiale, *Craii de Curtea-Veche* este o operă funciar realistă, cu rădăcinile adînc înfipte în vadul acesta de la porțile răsăritului, care este Țara Românească".

Punctul de vedere exprimat aci este în totul opus, ca și în problema filiației literare părintești, aceluia pe care am avut ocazia să-l formulăm în studiul din 1936, citat cu bunăvoință de Perpessicius.

Observam atunci, cum observăm și acum, că Matei I. Caragiale a frămîntat un material mai mult neromânesc ; că estetica misterului absolut l-a silit să recurgă la personagii ca Aubrey de Vere din *Remember* și Pantazi din *Craii de Curtea-Veche*, venite incognito, din veacuri sau țări de mare lux și paradă, de care spiritul românesc nu s-a împărtășit, să agonizeze sub pana unui scriitor român ; că Pașadia era de cea mai amestecată spiță balcanică, autorul însuși, „craiul" de al treilea, Matei Caragiale, recunoscîndu-se singur, rînd pe

rînd, cînd în Pantazi, cînd în Pașadia; că mediul Crailor, mediul domiciliar, intelectual și moral, este de proveniență livrescă și strict imaginativă; că romantismul unei lumi cosmopolite și mai ales decadente, în care Bizanțul și Occidentul veacului al XVIII-lea își împletesc mărețiile necunoscute nouă, aruncă totul în lungi narațiuni paseiste, în rememorări somptuoase turnate mai curînd în proze, decît în proză. Nu este locul să stăruim încă, dar nicicum nu putem vedea în opera principală a scriitorului acele „rădăcini adînc înfipte în vadul acesta de la porțile răsăritului, care este Țara Românească".

Încă o dată însă, oricîte nepotriviri tranzitorii între cititor și critic ar isca lectura *Prefeței*, Perpessicius sfîrșește biruitor, atît de numeroase sînt resursele impresionismului său erudit.

Ediția de față cuprinde tot ceea ce a scris cel mai bizar scriitor român. Ineditele nu-i modifică fizionomia cunoscută din *Remember* și *Craii de Curtea-Veche*. Recunoaștem peste tot, în periodicitatea paginilor, în fastul misterios al începerilor descrise, în imaginația somptuoasă, în gustul pentru bogăția decorativă, în viziunea decadențelor mărețe, în parada unei fabule a grandoarei, în toată opera, ca și în toată viața lui Matei I. Caragiale, un brummellism literar, cum am zice noi, o „învoaltă floare de tropice", cum atît de minunat zice Perpessicius.

ROBUL

Gustul pentru romanul românesc este recent ca și genul literar respectiv. Într-un astfel de ritm comun surprindem creșterea literaturii noastre epice și a receptivității publice pentru această literatură, că nu putem deosebi de ce parte e cauza și de care — efectul.

Fapt este că abundența epică s-a impus tuturor observatorilor fenomenului nostru literar și nu o dată noi înșine, adesea reprimînd-o, am avut a o semnala.

Dacă însă nu-i putem stabili dintr-o dată cauza sau cauzele, credem că azi ne aflăm în situația favorabilă de a lumina unul din artificiile acestui belșug narativ. Înlesnirea cantității epice contemporane vine probabil din părăsirea ficțiunii pure, în vederea căreia romancierului i se cere o mai îndelungată robotire ; vine din schimbarea materialului fictiv cu acela de de-a gata al cronicii timpului nostru.

Suplinind invenția cu evenimentul curent, romanul românesc de azi a putut realiza o cantitate neobișnuită. Și afirmația, dacă obiectul preocupărilor noastre n-ar fi altul, se sprijină efectiv pe operele scriitorilor contemporani, dintre care Stere, Cocea, Arghezi și Dem. Theodorescu sînt cei mai cunoscuți. Pentru fiecare dintre acești romancieri, precum și pentru alții, am găsi ușurință să inventariem situațiile și personajele, cu care cronica a subvenit la nevoile imaginației lor.

Dar nu de această chestiune ne preocupăm. Și dacă numai am sugerat-o, cititorul să nu creadă că am urmărit să-i strecurăm vreo prejudecată asupra valorii posibile a acestui fel de scrieri ; ci numai să-și explice înlesnirea abundenței noastre epice. Căci altfel, discutînd principiul oricărei literaturi narative, singur romanul fantastic nu este reductibil la cronică.

Dem. Theodorescu a mers, ca scriitor de romane, cu timpul său de mînă. Raza observației sale, măsurînd strict societatea bucureșteană, el ne-a dat *În Cetatea Idealului*, *Sub Flamura*

Roşie şi acum în urmă *Robul.* Cîtetrele, romanele lui Theodorescu surprind trei momente istorice ale spiritului românesc sau, mai exact, ale clasei conducătcare românești. *În Cetatea Idealului* fixează fizionomia morală a „neutralităţii"; *Sub Flamura Roşie* — epoca mişcării noastre socialiste; iar *Robul* — figura democraţiei zilelor propriu-zis ale noastre, dacă încă se mai poate zice aşa.

Menţionăm lucrările anterioare ale romancierului, deoarece intenţia sa a fost şi este aceeaşi: să oprească sub forma artei valurile unei contemporaneităţi pe care a trăit-o şi o trăieşte; şi mai ales pentru că romanele lui Theodorescu constituiesc un singur corp istoric, în care personajele, nu toate — dar cîteva, în orice caz familiile — trec progenitural dintr-un volum în altul ca o circulaţie de sînge. Astfel Titi Neculcea, tînărul amant al Sofiei, văduva fostului ministru Jean-Grigore Mihailidis, din *În Cetatea Idealului,* ajunge el însuşi ministru în *Robul;* lumea bună reprezentată în timpul „neutralităţii" prin Sofia Mihailidis apucă şi vremurile socialismului românesc imediat de după război şi Angèle Mischianu, născută prinţesă Baroni, nepoată a lui Talleyrand, din *Sub Flamura Roşie,* reapare ca neam prin Raul Mischianu, şef de cabinet — acesta — al ministrului democrat Obogea din *Robul.* Încît romanele lui Theodorescu se ţin între ele ca verigele unui lanţ istoric şi adesea chiar ereditar, aşa cum autorul va fi cunoscut în literaturile străine şi cu deosebire în acea franceză, care după felul de exprimare se pare a-i fi foarte apropiată.

Solidaritatea lucrărilor sale se mai asigură de asemenea prin atitudinea satirică de o constanţă cu totul înverşunată. Jean-Grigore Mihailidis, Titi Neculce şi Costică Obogea, miniştri boieri sau de loterie democratică, trec de la un departament la altul, cu toţii fiind specialişti în incompetenţă. Cît priveşte pe Vasile Stancu, sufletul mişcării socialiste din *Sub Flamura Roşie,* acela, deşi iubit cu o pasiune impresionantă de socialista Firina, iubeşte pe Roxana Mischianu din neamul lui Talleyrand. Şi tot astfel se întîmplă cu mai toate personajele celor trei romane, oameni puşi să-şi exhibeze ridicul imoralitatea sau aspiraţiile neconforme cu natura lor. Iar comentariul satiric al autorului, totdeauna interesant şi cu mari resurse, dar totdeauna rămînînd mai mult pe planul verbal, nu lipseşte niciodată.

Toate aceste precizări, în legătură cu întreaga „istorie contemporană", din care se alimentează romancierul, precum și cu viziunea caricaturală a vieții noastre publice de douăzeci și cinci de ani încoace, sînt cu atît mai necesare cu cît ultimul roman, avînd să prezinte democrația postsocialistă din țara noastră, prezentare satirică și de o violență adesea nemăsurată, s-ar putea crede că *Robul* face parte din atacurile concentrice ale timpului imediat actual la adresa democrației românești. Și cum să nu creadă așa ceva cititorul neprevenit? Căci Costică Obogea, ministrul democrat, este o nulitate logoreică, a cărui falsă faimă intelectuală e susținută de luminile unui biet „negru" — Nicolin; este un plebeu ajuns, de o imoralitate căreia nu i se poate zice monstruoasă, numai din pricina excesele autorului de a carica, oricînd, oricum, cu orice preț. Dar nu. Dem. Theodorescu n-a urmărit un scop atît de extraliterar cum este discreditarea unui regim politic.

El ne descrie acum în *Robul*, ca și altădată în *În Cetatea Idealului* și *Sub Flamura Roșie*, moravurile clasei noastre dirigente, oricare ar fi regimul care a produs-o. Aceeași depravare omogenă nivelează pe conducătorii politici ridicați în numele celor mai eterogene concepții de stat. Este în *Robul* un personaj, anume Mangule, invalid de război, care scapără din ochi și din cuvinte ori de cîte ori vine vorba despre democrație. Îl așteptăm ca ministru în romanul viitor al lui Theodorescu, roman în care autorul va lua din nou timpul de mînă, înfățișîndu-ne exemplarele, poate „naționaliste" și „totalitariste" — de data viitoare — ale unanimei corupții a păturilor conducătoare.

Căci este de neînchipuit ca romancierul, menținîndu-se în asemenea paralelism istoric, să-și fixeze simpatia asupra unui regim sau altuia, să-și exprime preferințele politice personale cu riscul de neînlăturat de a se vedea socotit drept autor de literatură pledantă. Nu, fără îndoială — nu.

Avem toată convingerea că Dem. Theodorescu, în această ordine de idei, țintește la semnificația mai înaltă a reformei morale, care singură poate aduce o înnoire reală în conducerea unui stat, și ochește mai cu seamă la aceea și mai înaltă a promiscuității oricărei forme de viață colectivă, puritatea fiind de natură strict individuală și neverificabilă. Și astfel cronica se ridică la ficțiunea artistică, își răscumpără trăsătu-

rile îngroșate ale satirei permanent ostensibilă, pe care o face să se piardă în susținerea unei nobile sugestii de ansamblu.

Cititorul, după ce va fi străbătut lămuririle de mai sus, se poate socoti pregătit pentru lectura romanului *Robul*.

Va cunoaște din carte pe Obogea, pe Elvira — soția acestuia, pe Nicolin — „robul", pe Raul Mischianu — șeful de cabinet, pe Mangule — omul, cine știe, al viitorului, pe Margot — coccta trezită la viață casnică, chiar dacă e numai camaraderește devotată agoniei „robului", femeie de complicație sufletească de-a dreptul dostoievskiană, deși numai schițată ; dar îndeosebi va cunoaște pe Dem. Theodorescu, adică pe cel mai pasionat cultivator de nuanțe verbale dintre scriitorii contemporani, scriitor despre al cărui roman putem mai ales spune, ca și despre orice lucrare a lui T. Arghezi, că reprezintă un bulion al dicționarului român — o cultură de cuvinte.

ÎNSEMNĂRILE UNUI BELFER

Din foiletoane de ziar *(Curentul)*, cu fatale aparențe de neutru interes profesional pentru un public nervos și nespecializat, Ioachim Botez sare, cu *Însemnările* sale puse în volum de o editură cu vază, în lumina plină a notorietății. Critica oficială, adică aceea care decretează, a dat lumii zvon — prin E. Lovinescu — despre apariția unui „mare prozator". Dacă ziarul înăbușea numele lui Ioachim Botez sub înșelătoare aere profesionale, volumul de data aceasta i-l scutură de toată vitregia teascurilor zilnice.

Se poate vedea cu limpezime că nu este atît vorba de însemnările unui dascăl posac, cît de ale unui scriitor mustos, cu strămoși cunoscuți sau de recunoscut și coborîtori siguri, cîtă vreme se va scrie despre locuri românești într-o limbă românească.

Nucleul cărții ține, se înțelege, de dăscălie, așa cum se practică ea îndeobște — mecanic și inuman. S-ar putea, nu la nevoie, ci după evidente preferințe, abstrage o anumită concepție părintească a școalei din *Însemnările* lui Botez, caricaturi de profesori și profesoare, înfățișînd în cartea sa clișeul negativ al blîndului „cîrmuitor de suflete" ideal. Dar formarea abstractă a acestei mereu recomandate și mereu neurmate concepții educative o voi lăsa nenorocitelor figuri ale „științei" pedagogice.

Ceea ce cartea ne cere să arătăm iubitorilor de literatură este atît seria de nobile valori morale, cît și puternicul talent descriptiv, ce-și împletesc scumpetea după o tehnică de învăluitoare memorialistică. Forța de simpatie omenească, generozitatea caldă și ocrotitoare, mișcarea paternă față de orice copil-școlar, aurul bunătății de suflet, toate aceste însușiri rodnice se exprimă la Botez pieziș, oarecum paradoxal, prin figuri de dascăli tarați, de directori maniaci, prin moravuri didactice stupide, adevărată teratologie școlară, în care, spre

mortificare sigură, oamenii își aruncă, o dată cu copiii, toată frăgezimea vieții lor.

Cît am regreta dacă cititorul acestor rînduri s-ar crede de pe acum lămurit asupra *Însemnărilor unui Belfer!* Nu un profesor ideal, cu vocație, predică volumul lui Botez, ci o putere, cu mult mai cuprinzătoare, de iradiație altruistă, de solicitudine pentru răsadul omenesc. Cînd am citit pe Axel Munthe în *Cartea de la San Michele*, ne-a oprit în loc vibrația sufletească, de un timbru paradiziac, a iubirii pentru genul uman; trecînd peste materialul de anecdotă dăscălească, cam școlară, care acum se minimalizează de la sine, *Însemnările* „belferului" nostru spumează pe același punct de sensibilitate. Neputînd dovedi, în cadrul acestei schițe critice, ceea ce afirmăm, vom semnala, tot atît de sumar, îndemînarea descriptivă a lui Ioachim Botez, relieful exprimării sale și mai cu seamă calda adeziune a spiritului său la natura-peisaj.

Iată, din *La Apa Snagovului:* „Mai de mult, nu chiar pe vremea cînd Odobescu venea aici să tălmăcească pisaniile mînăstirii din Ostrov și să se ospăteze cu rasol călugăresc de plătică, Snagovul avea altă înfățișare, alt farmec, alt mister... Era liniște și pustietate... Pe trunchiul jugaștrilor bătrîni, pe cari nu îi atinsese briceagul și lama de bărbierit, se iscăleau numai ghionoaele, care băteau toaca de vecernie în altarul ăsta de verdeață; iar pe scoarța albă a mesteacănilor, unde acum a venit plaivazul chimic, sclipeau portocaliu vacile-Domnului ori se înșirau ca niște boabe de smaragd colonii de cetonia. În locul saxofoanelor de acum, fluierau ziua mierlele, iar noaptea privighetorile, și în oglinda sfîntă a apei, pe care nu începuse a pluti uleiul motoarelor și mucurile de țigări aurite, se resfrîngeau doar soarele, luna și stelele. Becul electric nu sosise încă."

Și mai departe: „Iar dacă ajungem la căsuța albă cu mușcate țărănești în pridvor pădurarul și paznicul bălții, Bugeanu, ne primea bucuros, dar cu nedumereala omului de muncă, care nu se putea desluși ce naiba ar fi tot orbecăind cei doi tîrgoveți; că nu umblă nici după lînă, nici după porci, nici după stînjeni de lemne. Seara, ne aciuiam lîngă cuptorul de humă de sub duzi, unde focul sălta vesel sub ceaunul de mămăligă, cu copiii și cu cîinii, care ne mîncau totdeauna săpunul nostru cu miroase scumpe. Noi îi aduceam lui Bugeanu opinci și cărți copiilor, iar el ne da adăpost, lapte de oaie și

luntrea lui pescărească, cea mică și neagră ca o scoică, scobită dintr-un buștean. Atunci, toată ziulica și balta era a noastră : ne furișam prin cotloane cu ape adormite, unde verdele pădurii, răsturnat în adîncime, se amesteca cu violetul și rubinul norilor de dimineață ; trezeam rațele sălbatice din cocioabele de stuf ; luam pe vîslă cîte un șarpe de apă ce se zbătea ca o cordeluță de catifea neagră ; treceam cercetători pe lîngă cotețele de trestie unde forfoteau racii ; ne strecuram pe lîngă albe policandre de nuferi, ocoleam tăciunii uriași de sub oglinda încremenită a apei, picioarele podului ce s-a prăbușit pe vremuri cu hoții cari-l treceau ferecați în lanțuri, și poposeam în ostrovul mănăstirii, cetate de liniște cu ziduri verzi de stufăriș."

Găsim în acest peisaj retrospectiv al Snagovului, modernizat azi, prospețime de paletă, gust simplu al elementelor, o aspră sănătate primitivă, frumuseți în sfîrșit care se leagă, fără voie, în mintea noastră de ceea ce au scris mai de seamă naturiști ca uitatul Calistrat Hogaș sau Sadoveanu, dintre ai noștri, și Knut Hamsun în *Pan,* dintre cei străini.

Ne-am propus ca, pe lîngă cele arătate, să precizăm de asemenea tehnica de memorialist — din *Însemnările unui Belfer.* În întregime cartea aceasta este alcătuită, dacă am putea spune astfel, din surpări ale memoriei, ale unei memorii-tezaur, surpări succesive peste viața prezentă. Dacă luăm la întîmplare capitolul *Belferi și Elevi,* după o pagină de reflexiuni educative, autorul se trezește scriind : „Mi-aduc aminte ce-mi povestea Puiu..." și, vrînd să schițeze „masca prelungă și palidă" a elevului povestitor, atrage atenția că Puiu învăța la o școală unde autorul a avut și el să facă o lecție „de porunceală" și acoperind povestirea elevului, o amintire, cu narația succintă a lecțiunii sale, altă amintire, întru tîrziu se întreabă singur : „Dar ce povestea Puiu..."

Procedeul menționat este constant. În *Belfer la Pușcărie,* care dimpreună cu *La Apa Snagovului,* umple paginile cele mai frumoase ale cărții, începutul rememorării scenei, cînd autorul se prezintă la Văcărești, pricinuiește o altă mișcare memorială în legătură cu lecția sa de copil despre „dealul Văcărețtilor". Și tot astfel mai departe. Așa ne explicăm, prin aceste neașteptate revărsări memoriale, înfățișarea liberă, necompozitată, a povestirilor lui Botez. A studia farmecul de viață al tehnicii sale este o desfătare neîntreruptă, care ne

orientează asupra înrudirilor scriitorului. Deocamdată ne mulțumim însă cu certitudinea subiectivă că modul literar al acelui nemuritor Nică al lui Ștefan a Petrei trăiește intens pe dedesubtul tuturor acelor, potrivite și nepotrivite, citații nemțești, franțuzești, italienești ori latinești din cartea lui Ioachim Botez. În *Însemnările unui Belfer* cititorul de literatură va găsi o cultură întinsă, o sensibilitate robustă și un talent incontestabil.

Dacă aș fi ministru al culturii naționale, m-aș gîndi la mijloacele care să-mi dea siguranța că toți învățătorii, profesorii, secundari și universitari, vor citi această carte a bunătății sufletului ; în al doilea rînd, aș pune pe Ioachim Botez în situația de a scrie o altă *Românie Pitorească*.

FEMEIA SÎNGELUI MEU

Se găsește în *Femeia Sîngelui Meu* o pagină de la care cititorul poate pleca să încadreze romanul lui Mihail Celarianu în formula modernă a genului, ca și în preocupările și sensibilitatea care au însoțit intrarea acestei formule în literatura noastră.

Iată o parte a paginii în chestiune : „În orice punct aș cădea, sînt fericit să constat că singurul meu prieten nedespărțit de cînd m-am născut, care-mi aminteşte de mine, nu s-a schimbat și așteaptă să mă îmbrățișeze, și în regăsirea asta e toată bucuria inimii mele. Prietenul meu de astăzi sînt eu cel de ieri și sper să fiu cel de mîine. Viitorul e o ceață profundă cu lumini neînțelese. Sufletul meu ascultă de jos, de lîngă pămînt, zgomotul marei turbine, ca o muzică gravă. La catarg n-a urcat niciodată, pentru că, chiar dacă ar vedea ziua închisă — ziua de mîine a lui Victor Hugo — tot n-ar putea înlocui nimic. Trăiesc viața mea proprie, pe care o aud înlăuntrul meu, după urechea mea specială, la marginea de ceață a lumii. Dacă m-aș uita înainte, nu aș pierde prezentul ? El e întrebarea cît și răspunsul..."

Romancierul, căruia i-au scăpat astfel de gînduri despre sine, face parte, după cum bine se vede, dintre prozatorii care, părăsind tipicul obiectiv, se exprimă pe ei și numai pe ei ; care se interesează în chip exclusiv de propriile lor stări de conștiință, ocolind pornirea clasicistă de a închega acțiuni și a schița caractere exterioare experienței personale ; care neînțelegînd să pară a crea viață și oameni dintr-un material psihologic imaginat, oricît imaginația ar lucra în prelungirea celei mai veridice observații obiective, își consemnează modificările eului ca și tot ceea ce îl străbate din afară, perspectivă unică a celei mai probabile vieți.

Nimeni nu știe ceea ce se întîmplă în conștiința altuia decît acela însuși : neștiind, cum va putea fi creat acest altul decît ca improbabil ?

Planul de timp în care lucrează astfel de romancieri este prezentul, și chiar cînd memoria ar părea că îi trage în trecut ei rămîn mereu în aceeași actualitate de simțire, amintirile înscriindu-se cu însăși trecerea lor prin conștiință în prezent. Romanul modern dar, așa cum l-a conceput și realizat Proust, este analiză de sine, experiență psihologică proprie, viață imediată și singura adevărată, fiindcă e personală, nededusă logic pe seama unor oameni străini. Mihail Celarianu cu *Femeia Sîngelui Meu* ia loc printre romancierii acestei cunoscute formule care face simetrie literară duratei bergsoniene, dacă formula se mai poate numi sforțarea de a exprima singura viață probabilă — *le vécu.*

Într-adevăr, lăsînd la o parte paginile care încadrează cam convențional manuscrisul poetului Emanoil Glineanu, *Femeia Sîngelui Meu* este un caiet de însemnări privind amorurile de la Paris și dinainte de război ale unui român. Emanoil Glineanu nu ia cunoștință despre sine decît în apropierea femeii. Lison Martorel, două cocote anonime, Hermina, Virginia, Eugenia Goud, Margareta Duval, Paulina Brissaud și Madeleine, figuri de femei care mai toate ajung să cunoască odaia de hotel a lui Glineanu, dacă nu și patul, nu reținfiecare în parte prin felurimea temperamentului, ci interesează în măsura în care toate la un loc contribuie să exprime sensul existenței aceluiași bărbat. Glineanu umblă nu după un tip de femeie, ci după un tip de iubire. Amorul nuanțat matern pare să fie ceea ce numește el într-o scrisoare femeia sîngelui său. Că o dragoste energică, dacă nu ocrotitoare, caută poetul român în Parisul dinainte de război, se poate vedea atît din slăbiciunea lui pentru frumusețile durdulii, oarecum matronale, cît și chiar din legătura cu Virginia, fată de cincisprezece ani și slăbuță — e adevărat —, dar voluntară, cu spirit de inițiativă și îngăduitoare ca o mamă. Iar dincolo de iubirea aceasta de tip matern, Emanoil Glineanu urmărește, cum singur declară, feminitatea, adică starea venustă a naturii omenești.

Nu vom sta să discutăm valcarea unei existențe de om, plină numai de obsesie sexuală, sub orice formă — oricît de rafinată — s-ar prezenta această obsesie ; nu vom măsura nici degenerarea etică a frumosului Glineanu, care iubește pe Hermina — femeia sîngelui său —, dar violează pe soră-sa Virginia, se culcă cu mamă-sa Eugenia Goud în chiar camera unde doarme Virginia, care trezindu-se îi vede, și pe deasupra

îi mai cade la așternut și mătușa iubitei sale, Paulina Brissaud. Nu.

Critica de față are scopul să arate numai calitățile sau defectele literare ale romanului lui Celarianu. Încît notăm aci dintre calitățile cărții pe cea mai prețioasă : puterea de a evoca amănuntul sensual, de a ghici plastica ascunsă a nudurilor, de a sugera „spiritul trupului", așa-zicînd. Are Emanoil Glineanu un patetism tactil, dacă putem spune așa, o voluptate și o conștiință a voluptății, servite totdeauna de cuvîntul atît de mlădios, că trupul se înconjoară în imaginație de nu știu ce reverberație spirituală, de puritați cu totul curioase, dacă ne gîndim la materia pe care o fac să iradieze.

Cititorul se va convinge singur de aplicarea deosebit de proprie talentului lui Celarianu din paginile consacrate mai ales nopții cu Eugenia Goud sau ședinței cu Paulina Brissaud. Totul în această privință (ca să dăm cititorului un termen de comparație) amintește acea senzualitate nerușinată, dar inocentă, din *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu, romancier cu care Celarianu se află în strînsă rudenie.

De aceea, de altfel, am ținut să precizăm de la început că *Femeia Sîngelui Meu* se încadrează în formula modernă a romanului, punînd totodată în vedere și sensibilitatea care a însoțit intrarea formulei în literatura noastră. Am putea spune că, în definitiv, Camil Petrescu este chiar maestrul lui Celarianu : iar poziția unuia față de celălalt îi onorează pe amîndoi. Ba încă autorul *Ultimei Nopți de Dragoste...* are mai rară plăcerea să-și descopere un discipol ca Mihail Celarianu cîtă vreme, să se fi văzut „maestru", a avut prilejul de atîtea ori.

ION IOVESCU: UN „CREANGĂ" AL MUNTENIEI

Între criticii literari imediat după Maiorescu, E. Lovinescu este cel mai însemnat. Ca singurul care în ultimii douăzeci și cinci de ani a pus ordine, fie chiar o anumită ordine, în cea mai haotică perioadă a spiritului nostru literar, alimentînd publicistica vremii cu un limbaj critic propriu, exprimîndu-se într-un stil nou și afirmînd în cele din urmă un punct de vedere al său, el rămîne criticul prin excelență al zilei de ieri.

Se înțelege dar, că o prefață a lui E. Lovinescu pentru un debutant e un adevărat noroc. Și de acest noroc a avut parte Ion Iovescu, autorul romanului țărănesc *Nuntă cu Bucluc*.

Pe cititorul de rînd, prefețele nu-l prea atrag. Lucrul poate fi observat de oricine. Recomandarea, pe care un scriitor cu reputație o face unui începător, nu se adresează atît publicului mare, cît literaților. De aceea poate că nu m-aș fi oprit asupra celor cîteva pagini prin care Lovinescu a introdus pe tînărul scriitor în atenția confraților; preocuparea dintîi a fiecărui critic fiind să îndrumeze gustul public, aș fi intrat dintr-o dată în analiza cărții, dacă însă ca literat n-aș fi citit mai întîi prefața.

Criticul nostru prezintă pe Iovescu așa cum de multe ori a izbutit să prezinte admirabil oameni și scriitori; adică după procedeul care i-a devenit personal: portret fizic, portret moral, unitate strictă în care modalitatea literară este o altă coordonată necesară. „Subțire, lălîu, oacheș, ca atîția țărani valahi din părțile de baltă, stîngaci, puțin vorbăreț, morocănos, chiar și cu ceva jalnic în trăsături fumurii", iată cum îi apare lui Lovinescu autorul *Nunții cu Bucluc*. În toată prefața e vorba de un bădăran, care, de cîte ori se află în cercuri orășenești, se simte stînjenit și calcă în strachini, atrăgînd cu înfățișarea, conduita și gîndirea lui denumirea

de „țărănoi ursuz", „mojic", „nenea Iovescu" etc. ...După sugestiile acestea ale criticului, ni-l închipuim numaidecît pe Iovescu în suman și opinci, cu ceva grijă de căciula pusă pe o ureche și de nojițele bine înfășurate pe fluierele picioarelor, ca orice țăran dichisit pentru a merge la oraș.

E limpede că nici vorbirea unui astfel de om nu putea fi lustruită, ci, dimpotrivă, una adecvată, adică începînd mereu cu „păi" („— Păi, m-aș duce...", „— Păi, dacă dvs. spuneți...", „—Păi, să vedeți...", „— Păi, de ce să fugă..." etc), pînă la oboseală („— Păi, m-a refuzat...", „— Păi, în niciun fel..."), pînă la clișeu („— Păi, doar v-am spus..." etc., etc.).

Cît privește literatura acestei făpturi primare, criticul ne înștiințează că e vorba de un alt Creangă, de „un fenomen al naturii", de „o erupție folclorică" și de tot ceea ce talentul de scriitor al lui Lovinescu, atît de inventiv în ordinea verbală, poate formula în legătură cu natura țărănească a scriitorului.

Pe Ion Iovescu l-am cunoscut tocmai în împrejurarea de la care își pornește Lovinescu prefața. Criticul îmi citea o nuvelă pornografică a lui Creangă. În timpul lecturii sosește un tînăr prin nimic deosebit de atîția cîți văzusem intrînd altădată la Lovinescu. Mi-a fost prezentat și lectura a continuat.

În sfîrșit, Iovescu, amabil: „E un capitol din *Mite*, desigur". Evident, am rîs. Dar totul mi s-a părut mai la urmă o glumă de prost gust a tînărului, pe care am încadrat-o pe loc în apucătura insolentă a tinerilor scriitori de a trece drept oameni interesanți cu orice preț.

Fapt este că Iovescu nu făcea parte din aceștia, mă înșelasem ; cu vorba sa dovedea, simplu de tot, că sau nu fusese atent la ceea ce se citise, sau că nu cunoștea romanul lui Lovinescu, sau în al treilea rînd că nu avea nici o cunoștință despre felul general artistic al criticului. Dar atîta tot. O neatenție sau caz de inocență.

Tînărul însă nu era un țăran așa cum răsare din prefața în discuție, ci student ca toți studenții ; înalt, smead, cu o mustăcioară subțire din brici, oarecum cinematografică, vorbind cu reținere, dar obișnuit, nimic din înfățișarea domnului din fața mea nu-mi trezea imaginea de primitiv butucănos, pe care i-o rezerva criticul.

Cum se face că Lovinescu i-a modificat pînă într-atît chipul omenesc, sub care l-am văzut amîndoi ? De vină este

procedeul portretistic al criticului, care urmărind totdeauna, chiar în contra unor anume sensuri de viață, să obțină o viziune perfect unitară, cîteodată mortal unitară, din operă și autor, a lăsat și de astă dată, mai mult poate decît oricînd, să se reverse caracteristica literaturii lui Iovescu peste imaginea sa de om. De acest lucru mi-am dat seama, deoarece pe autorul *Nunții cu Bucluc* îl cunosc de cînd am arătat mai sus.

Dar fie și fără a-l cunoaște, ne închipuim că oricine va citi prefața în chestiune va avea mari temeri despre tendențiozitatea portretului. Căci în fiecare rînd prezentarea noului scriitor este convențională și supărător de schematică. „Păi-păi-ăla" convorbitorului, imaginată ca vorbire țărănească specifică, purtarea noului-venit oarecum necuvenită, dacă nu necuviincioasă, față de cerințele lumii de oraș, aspectul fizic atribuit, colțuros și incomod, toate aceste elemente ale portretului literar din prefață sînt astfel întrebuințate, încît nimeni nu le poate lua decît ca datele logice sau coordonatele intelectuale ale tipului rustic, trăsături care, nefiind conturele niciunei ființe vii în parte, deși sînt ale tuturor de același fel la un loc, puteau fi folosite de Lovinescu pentru a compune același portret fără să fi cunoscut pe Ion Iovescu.

Dar modul tipic, și deci convențional, cum vede criticul pe autor, ni s-a limpezit și mai mult ca o gravă eroare după citirea romanului țărănesc *Nunta cu Bucluc*. Căci nu numai trăsăturile portretistice sînt alături de realitate, ca pozele acelea de abecedare tipărite neîngrijit, în care coloarea desemnelor nu coincide cu marginea lor, ci însești judecățile critice depășesc exercițiul literar al lui Iovescu. Încît, după cum vom vedea numaidecît, E. Lovinescu a și acordat o valoare literară unei compuneri pur și simplu penibile, fiind pus în situația nepotrivită de a aprecia o modalitate de viață, care îi este cu totul străină.

În romanul *Nunta cu Bucluc*, descoperim intenția de a pune în lumină obiceiurile țărănești din Muntenia privitoare la o nuntă, sfîrșită cu trimiterea miresei după o săptămînă la părinți, fiindcă ginerele n-o găsise cum se aștepta. Ion Iovescu cunoaște bine tot folclorul chestiunii, dar este lipsit, fără posibilitate de controversă, de intuiția acestui material folcloric. Totuși face impresia de teatru sătesc, compus și jucat de școlarii mai răsăriți ai satului, impresie de scenă

cu velințe drept orice decor, pe care dialogul lîncezește în replici lungi spuse pe nerăsuflate; pe care „rolul" ocupă primul plan și nu sugerarea vieții; pe care confidențele se fac în gura mare, iar actorii improvizați stau țepeni cînd trebuie să se miște, amenință cînd trebuie să se roage, bufnesc în rîs cînd situația comportă oarecare tragism — atît sînt de neconvinși; sau, în cel mai bun caz, gura le turuie neutru.

Muntenii lui Iovescu vorbesc toate graiurile dialectului daco-român: întrebuințează, este drept, muntenisme în general, cum e firesc, dar ici un moldovenism ca „șoltic", colo un ardelenism ca „mintenaș" le arată lipsa de autenticitate, însemnînd în același timp că născocitorul lor este un intelectual cu gustul corupt, adică direcționat voluntar către pitorescul verbal, oricare ar fi, ori de unde ar fi, fără necesitate artistică, ales după sonoritate și de multe ori, prin exces, supărător.

Procedeul proverbului întrebuințat ca răspuns în convorbirile dintre acești școlari travestiți în țărani ajunge la atîta degenerare, încît te îndoiești de originea țărănească a autorului. Iată pe Nae Găman, care e pus de mai multe ori să mitralieze o serie de zicale, unele fără legătură cu altele; impresia este de destupare, de procedeu literar a cărui lipsă de măsură atinge absurdul: „Nu vezi, sărăcia se ține după mine ca pulberea după cîine... La omul sărac, nici boii nu trag... Ce să-i faci, dacă n-ai vaci? Mulge caprili și taci... Cine poate, oase roade, cine nu, nici carne moale... De unde e firul subțire, de-acolo se rupe... Oi fi eu ursit la steagul lui piele-goală!... Cînd te ia dracul, te ia și din ușa altarului... Așa e! Te duce nevoia, unde nu ți-e voia... Unde-i bine, nu-i de mine. Unde-i rău, hop! și eu... De cîștigi, de păgubești, tot negustor te numești... Cînd dă Dumnezeu, dă. Cînd nu, îți ia și cenușa din vatră..." Această îngrămădire de proverbe, adevărată congestie folclorică, este numai una din replicile, la o situație, a lui Nae Găman!

Nici comentarea lumii din *Nunta cu Bucluc*, comentariul autorului, nu este mai firească. Iovescu nu posedă structural intuiția țărănească, deși lucrează în material rural. Cîteva babe, ca să zărească nu știu ce în depărtare, își „făcură mîinile cozoroc" (streașină, se zice la țară). Găman, acela pe care îl văzurăm înseilînd toate proverbele pentru a da un

răspuns, e prezentat ca un nesătul în permanență : „foamea nu l-a părăsit niciodată. Stomacul i-a fost o cameră mobilată în care a locuit mereu o astfel de chiriașă." Nu vedem de loc pe Creangă, cu care compară Lovinescu pe autor, subliniind firea unui moldovean hăzos de al său cu imagini orășenești (chiriașă, cameră mobilată). Nu mai vorbim de apucătura stilistică a lui Iovescu de a înlocui comparațiile prin contracțiuni „culte" : „scîndurile dușumelei... galbene, ceară de fagure", „voce tăioasă, acioae", „vorbe... uscate, pere orzatice" etc., etc. (cartea e plină de astfel de comparații sincopate).

Puterea portretistică a lui Iovescu ? Iat-o : „O uțupină de fată, borșită și cu sînii căzuți, de atîrnă devale, damigene ; fața boccie și rotundă, cheftea ; iar buzele, mari și groase, coceni de porumb".

Și pentru ca înzestrarea scriitorului să nu mai fie subiect de discuție, vom transcrie un scurt pasaj descriptiv, din care se va vedea că însăși problema îndemînării literare, necum a talentului, nu se pune încă la Iovescu. „Se înnoptase bine — începe autorul. Stelele erau învrășulite, fără nici o socoteală pe sus. Luceafărul de seară se agățase de coviltirul înaltului, fără să miște. cal priponit. «Cloșca» își număra puii semnoroși, ce de abia puteau să mai clipească din ochi — obosiră iute, micuții ! «Rarița» răsturna voinicește brazde de întuneric prin cirmoaca văzduhului, azvîrlind din cînd în cînd spre Cioflic (satul nunții, *n.r.)* stropi de foc, ce se stingeau pe la jumătatea drumului. «Carul Mare» se deduse cu roțile în sus, bețiv uitat într-un șanț de tovarășii săi cheflii. Cel «Mic» ridica prizărit costeliva «polară» în rît, ce-și chiora ochiul, parc-ar fi vrut să-mpuște «fedeleșul». Alte constelații ședeau teancuri, teancuri, ca postavurile în rafturile unei manufacturi". Și tot astfel mai departe, din improprietate în improprietate.

Dacă nu era vorba și de o prefață a lui Lovinescu, care, necunoscînd viața de țară, în special muntenească, și deci neavînd un grup de intuiții proprii la care se referă fără un conținut concret — am fi trecut cu vederea această carte regretabilă în toate felurile. Ce va deveni Iovescu în viitor, vom vedea ; deocamdată bogăția lexicală, singura sa trăsătură pozitivă, nu-l recomandă unei considerări critice deosebite.

ION AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI
SAU
LITERATURA VENERABILĂ

De bunul plac al cititorilor sîntem siliți să legăm nu numai abundența epicii actuale, ci, după cum vom vedea numaidecît, o anumită clasificare posibilă a acesteia. Din maldărele de tipărituri care se surpă de la un timp necontenit peste cronicarii literari, o bună parte este formată din simple povestiri, al căror merit stă în însuși faptul de a fi fost născocite. O asemenea literatură, neînșirînd decît fapte omenești care nu trădează un sens mai din adîncime al existenței noastre, atrage totuși prin anecdotă. Sînt cărțile ale căror subiecte se caută pentru materia lor de taifas bîrfitor: eroii interesează adică în măsura în care pot fi „comentați" familiar. O curiozitate de mahala pentru viața vecinilor sau, în orice caz, o dispoziție publică înrudită asigură traiul romanului-anecdotă, care suscită întrebări cam de felul acestora: „Ce-a făcut el?", „Ce-a făcut ea?", „Ei, nu mai spune!". Dar astfel de scrieri, dacă arată nivelul artistic scăzut, nu contribuie la atmosfera morală a romanului de azi cu mai nimic.

Iată însă altele, cele mai căutate, care exaltează în așa măsură toate manifestările instinctului sexual, încît, dezgolindu-l pînă la mecanica lui, îl fac nesemnificativ, îl rup, cu alte cuvinte, din legăturile cu problemele vieții. Astfel un romancier al nostru, și nu dintre cei mai însemnați, își conduce cititorii la un bal de cartier; acolo personajul povestirii este pus să se dedea la tot felul de isprăvi amoroase, într-o curte ferită a localului de bal, fără ca prin aceste scene de atracție să cîștige ceva viziunea operei sau să ni se dezvăluie, pe vreo latură necesară, caracterul personajului Același autor nu se sfiește să introducă o bandă de fanți mărginași, cu rîndul, pe fereastra unei neveste arzătoare de polițai, punîndu-i să se păzească unul pe altul, deși nici de

astă dată autorul nu-şi serveşte lucrarea în vreun fel. E în romanele timpului o frenezie sexuală care aduce a exibiţionism. Dar erotomania unor scriitori contemporani ţinteşte atît de încordat la dispoziţia cititorului cea mai uşor de aţîţat, că merge pînă la descrierea cazurilor enorme. Nu am citit de curînd, într-un roman-reportaj, abjecta întîmplare cu împerecherea cîinească între un bărbat şi o femeie, urmată de separarea clinică ? Cine ar putea spune, dintre întîmplare şi povestirea ei, ce este mai ignobil ? Să ne oprim cu exemplele aci. Luîndu-le pe acestea ca simbolice pentru o întreagă stare de lucruri, putem trage concluzia că majoritatea romanelor de azi constituie o literatură afrodiziacă, tinzînd la succesul de vînzare al operelor clandestine de altădată. Fie, aşadar, că provoacă în cititor un interes de „cumetre", fie că exaltează pînă la clandestinism instinctul sexual, scriitorii unei asemenea literaturi fac operă, în primul rînd, comercială.

Alături de aceştia, mai sînt alţii care, răscolind mai puţin dispoziţiile potiniere şi sexuale ale publicului, exprimă cumplite procese de destrămare etică, dar ating prin puterea talentului lor nevăzutele semnificaţii ale vieţii, acele subrealităţi care alcătuiesc chipul moral al umanităţii sau chiar al umanităţii tuturor timpurilor. Astfel, o romancieră, de remarcabil talent, a scris o carte în care un unchi este amantul a trei nepoate, cu consimţămîntul mamei lor văduve, fiinţă redusă de împrejurări la sărăcia de a primi adăpost, hrană şi teribila necinste în casa cumnatului fără scrupul. Iar cînd unchiul fuge cu a treia nepoată în străinătate din pricina unor încurcături băneşti, de pe urma cărora i se vinde casa, mama nenorocită moare şi celelalte două surori se mută undeva la margine de oraş. Aci, mijlocia, care între timp se măritase cu un mic funcţionar, îşi părăseşte bărbatul din cauza lipsurilor materiale şi aplecărilor ei luxurioase, pentru ca bărbatul cu timpul să înceapă a trăi cu sora mai mare a soţiei necredincioase. Şi totuşi cartea aceasta nu se aruncă din mînă, deoarece destinul următor al fiecărui personaj, destin torţionar, pune nu ştiu ce nimb pe frunţile acestor pedepsiţi ai imoralităţii proprii, dînd de gîndit asupra unei etice a suferinţei prin păcat. După cum se vede din ultimele aprecieri, sîntem nespus de departe de literatura comercială. Cum însă imoralitatea este mai repede şi pentru mulţi mai evidentă decît latura de creaţie a romanului

arătat. alăturăm și această operă acelora care își storc interesul din mania erotică, pentru sumbra ei contribuție la atmosfera vitrinelor de azi. Dacă am ales-o, este fiindcă reprezintă aspectul — să-i zicem — antisocial al literaturii timpului. Dar putem bănui că scrierile semnalate mai sus nu exprimă atît dispozițiile de spirit ale autorilor, cît înclinările publicului cititor. Căci tiparul se mișcă a doua oară numai pentru literatura cerută și nicidecum pentru curiozitățile cine știe cărui scriitor fără public. Iar romanele cuprinzînd tot felul de neîngrădiri sufletești vin mereu în adevărate cascade periodice, hrană firească a unei stări de spirit nefirești, deși probabil colective.

În această atmosferă decadentă, un scriitor dintre cei ce au susținut cu operele lor disciplina sufletului își încheie cariera. Este vorba de Ioan Al. Brătescu-Voinești. Ultima sa carte se cheamă *Din Pragul Apusului.* Titlul este cum nu se poate mai nimerit pentru sfîrșirea unei cariere de scriitor, dar tot atît de bine s-ar potrivi și ciclului etic ale cărui cedări alimentează romanul contemporan. Dintre prozatorii noștri de oricînd nu este un altul care să se fi dovedit mai conform cu sine însuși, mai identic în manifestări felurite, mai unitar în viziunea lui decît Brătescu-Voinești. Natura talentului său putea fi intuită chiar de la acele *Scrisori Găsite,* operă de debut nestrînsă în nici un volum și pe care *Convorbiri Literare* o publică în 1890. În conștiința unui student, fecior de oameni așezați, autorul dezbătea de atunci conflictul dintre idealul vieții de familie, dobîndit prin exemplul părinților și realitatea unor căsnicii simulate. De la început, Brătescu-Voinești s-a aflat lîngă problema etică pe care avea să o ilustreze cu timpul prin mai toate nuvelele sale.

În adevăr, dezvoltarea ulterioară a prozatorului nostru a întărit impresia despre acele *Scrisori,* înlesnind observația întregitoare că mai fiecare scriere îi implică asociativ toată opera, dacă nu chiar i-o cuprinde embrionar. În studentul din *Scrisori Găsite,* care își părăsea gazda, fiindcă aceasta îi contrariase cu purtările ei slobode imaginea morală despre familie, mijea patriarhalul Costache Udrescu, care opunea tradiția familială soției sale Sașinka Rupinski, zănatică de lumea nouă, din *Neamul Udreștilor.* În Andrei Rizescu, victima ținutei sale morale, din *Lumea Dreptății* este Niculăiță

Gropescu, frate sufletesc rămas la țară, din *Niculăiță Minciună*. Și cu toții, Costache Udrescu, Andrei Rizescu și Niculăiță Gropescu, sînt cuprinși în boier Pană, suflet drept, dar lovit din toate părțile pe nedrept, din *Pană Trăznea Sfîntul*. Monotonie ? Nicidecum. Limpezime a naturii proprii, limitare — poate — a materiei artistice, stăruință — sigur — a accentului personal. Au scrierile lui Brătescu-Voinești virtutea de a face fiecare în parte pe cititor să vină în atingere dintr-o dată cu întreaga operă. Iată, de pildă, Moș Vasile Drozman, povestea adevărată a paznicului de pe domeniul regal Broșteni, strecurată printre reflexiunile și amintirile literare ce compun la un loc volumul *Din Pragul Apusului*. Este aci, printre altele, o pagină care dă măsura de mare povestitor a lui Brătescu-Voinești, pagină pe care o transcriem pentru frumusețea ei puternică deși simplă : „De la cei cu care vorbeam despre dînsul (despre moș Vasile Drozman, *n.r.*) aflasem că era un vînător grozav, format la școala răposatului Grigore Kirileanu, ale căruia isprăvi vînătorești răspîndiseră în tot ținutul faima numelui Kirileanu, faimă păstrată de unul din feciorii lui, Ștefan, și el vestit pescar și vînător, și întinsă azi peste tot cuprinsul țării de munca nepregetată și rodnică a altui fecior, marele nostru folclorist, Gheorghe T. Kirileanu. Aflasem cîți lupi, cîți rîși și cîți urși pieriseră de pușca lui Moș Vasile în cei patruzeci și doi de ani de cînd era paznic la Fundul Bărnarului. Mi se povestise cum într-un rînd, cînd i se înțepenise un cartuș în pușcă, după ce cîtăva vreme s-a apărat cu o toporișcă cu coada lungă împotriva unei ursoaice uriașe, a răcnit la ea atît de fioros, încît ursoaica s-a oprit în loc îngrozită, dîndu-i astfel pas să schimbe cartușul și să tragă în fiara care peste trei zile a fost găsită moartă pe malul Neagrăi, la nu știu cîți kilometri de acolo. Într-o seară mi-a povestit Moș Vasile însuși această pățanie. Eram în casă și cînd, pentru a-mi arăta cum strigase ursoaicei, a răcnit o dată : «poooaaac !», s-a stins lampa și a început să curgă țărînă din tavan. Mă mir că nu s-a dărîmat casa peste noi «— Ho ! nebunule !» a zis baba Ilinca speriată și sculîndu-se să caute chibriturile."

Împrejurările îl duc așadar pe autor la Vatra Dornei. Cum însă nu i se prescrisese personal de medici nici o vilegiatură curativă, în urma unei autorizații speciale căpătată telegrafic de la Palatul regal, ca să-și umple timpul, pleacă

spre apa Bărnarului, vestită în păstrăvi. Avea să-și satisfacă astfel o veche patimă, anume pescuitul cu undița. Drumul lung de optsprezece kilometri a fost făcut pe jos în tovărășia unui flăcău care cunoștea locurile. O dată ajuns, povestitorul, sfîrșit de drum, dar fericit la vederea luciului apei pe care „mușcăreau" păstrăvii, întinde lui Moș Vasile Drozman telegrama de îngăduire. Paznicul însă nu știa carte și pretindea dezlegare de la administratorul domeniului, care uitase să-i comunice dispoziția. Răspunsurile îi erau aspre și scurte. „Făcusem pe jos optsprezece kilometri — scrie Brătescu-Voinești —, vedeam cum săreau păstrăvii afară din apă după musculițe, vedeam că se înserează, dar vă jur că limpezimea cu care acest om mă făcea să înțeleg deplinul sens al cuvîntului paznic, nu mai lăsa în sufletul meu nici un loc regretului că nu puteam pescui." În așteptarea comunicării de la administrator, se scurge o noapte petrecută într-un pod de grajd. Înștiințarea nesosind nici a doua zi, moș Vasile aduce un cal pentru înapoierea boierului la Vatra Dornei. La despărțire vrea să-i sărute mîna și îi spune : „Domnule, cînd oi ajunge în Vatra Dornei, să chemi la telefon pe domnul administrator și să-l judeci de ce nu mi-a trimes vestire și te-a făcut să umbli atîta drum ca să dai peste un cîine ca mine... Și să mă înjuri că mi se cuvine și nu-mi pare rău."

Această povestire, care se termină cu decorarea exemplară a paznicului, peste ani de zile, în fața celorlalți pădurari, este, ca tot ceea ce a scris Brătescu-Voinești, prilej firesc de a lua contact cu întreaga sa operă. Dintre faptele alăturate, nimeni nu poate ști sau alege contribuția imaginației autorului de partea reală, văzută și apoi transcrisă. Este adevărat că orice scriitor pornește de la o serie de intuiții, dar de regulă prelucrarea acestor intuiții și întregirea lor pe cale de născocire întrece la oricare alt nuvelist român proporția de realitate. Literatura din *În Lumea Dreptății* și *Întuneric și Lumină* pare mai mult o ridicare directă de întîmplări de pe planul imediat al vieții de toate zilele. Este ceea ce însuși autorul confirmă de altfel în conferința de la Facultatea de Litere, cerută de profesorul Caracostea (cunoscutul autor al studiului *Poetul Brătescu-Voinești*) și publicată în *Din Pragul Apusului*. Pană Trăznea are slăbiciunea grădinii de flori, ca și tatăl scriitorului, *Neamul Udreștilor* descrie

ceva „din neînțelegerea din căsnicia părinților", Mișu Gerescu din *Scrisorile lui Mișu Gerescu* este Alexandru Voinescu, „fratele mamii, fost căpitan de geniu, cel mai extraordinar povestitor pe care l-am întîlnit în viața mea", *Blana lui Isaia* cuprinde o întîmplare adevărată, *Inimă de Tată* fixează literar „neliniști" părinteşti şi tot astfel mai departe : mediul familial poate fi identificat la tot pasul fie în eroi, fie în peisajul de cele mai multe ori restrîns la grădină. În aceeași conferință găsim formulată și norma artistică, în respectul căreia și-a scris literatura Brătescu-Voinești : „Scriitorul nu trebuie să depășească limita credulității cititorului, el e dator să fie mai veridic decît realitatea însăși, să se silească din toate puterile ca nu cumva cititorul să-și zică : asta nu poate fi adevărat, aici autorul alterează adevărul !".

Dar mai ales legătura dintre Moș Vasile Drozman și restul operei devine evidentă în ceea ce privește structura lui sufletească. Era el într-adevăr „cîine" ? Nu tocmai. Căci fusese nespus de primitor cînd să găzduiască pe necunoscutul de la Vatra Dornei și fiindcă avea să fie văzut peste cîțiva ani mîngîind cu nesfîrșită duioșie pe fata unei femei care era să-i fie nevastă pe vremuri. Cîine, nu ; dar cîine al datoriei, da. Moș Vasile face astfel parte din oamenii pătrunși de respectul lucrului oprit. Era paznic, și pentru rolul de paznici ai unei anumite îngrădiri par a fi create și personajele celelalte ale literaturii lui Brătescu-Voinești. Cuviința, datoria, respectul, devotamentul, abnegația, sentimente care asigură buna rînduială în societate, formează materia artistică a tuturor povestirilor sale. La nici un alt scriitor, caracterele nu pot fi luate atît în accepția literară a cuvîntului, cît și în cea morală. Pentru subtilitatea ei necăutată de nuanță educativă, pentru cultul familiei și sentimentele sociale din care această literatură a răsărit, azi — cînd proza noastră s-a deschis, după cum am văzut la începutul paginilor de față, celor mai felurite zdruncinări sufletești — îi șade bine numele de literatură venerabilă.

ÎNSEMNĂRI ZILNICE

Din cîți au cunoscut pe Titu Maiorescu într-un chip sau altul, fie dintre norocoșii, azi din ce în ce mai puțini, care l-au putut asculta și urmări din viață, fie dintre noi, care numai l-am citit, nu e unul să nu-i fi deschis cu nerăbdare volumul de *Însemnări Zilnice* (1855—1888), apărut în cursul iernii lui 1937. O mai legitimă curiozitate nici că se putea. Căci era vorba, atît de rar prilej, despre intimitatea de conștiință a unui mare om distant, în cultura românească, ceea ce Maiorescu singur a știut să fie, în hotărîrea și izbînda sa de a da acestei culturi un alt conținut și stil de cugetare.

A început dar să apară, gospodărit de I. Rădulescu-Pogoneanu, materialul necesar unui Titu Maiorescu-intim, pe care poate chiar editorul *Însemnărilor Zilnice,* fost discipol din primul ceas al maestrului, ni-l rezervă pentru cînd va termina publicarea celor 44 de caiete, încredințate lui de fiica marelui om — Livia Dymsza. Și cu cît despre întîiul nostru critic (critic literar în toată accepția cuvîntului, oricît s-a căutat cînd și cînd să i se accentueze din devotament vocația filozofică sau din aplecare de detractor numai culturalitatea) se putea spune ca și despre De Vigny că părea a nu fi fost intim nici cu el însuși, cu atît mai deosebit de însemnat apare faptul publicării acestor caiete.

I. Rădulescu-Pogoneanu face, cum se obișnuiește, întîiului volum o întinsă introducere. Din felul cum editorul prezintă „însemnările", fel despre care vom vorbi mai jos, luăm cunoștință anticipat de cuprinsul volumului, analitic — pe cît se poate, dar și rezumativ și abstract — în semnificațiile materiei de jurnal.

Astfel, în adolescență, Titu Maiorescu întrebuința un limbaj latinizant, conform cu ideile ce le avea tatăl său, Ion Maiorescu, despre limba literară, a cărei artificialitate („debuie" în loc de „trebuie", „sum" în loc de „sunt" etc.) tînărul școlar

începuse să o intuiască, deoarece ici și colo șterge „mai legu", și scrie în continuare „mai cetescu".

Sîntem prevestiți că vom veni în atingere cu o personalitate de o „rară alcătuire și bogăție sufletească, nu numai în comparație cu figurile proeminente din mediul nostru național, ci în genere ca tip de umanitate cultivată". Și urmează o pagină compactă de enumerație aproape lirică a tuturor chestiunilor din *Însemnări* care susțin semnificația de complexitate a tipului rar de „umanitate cultivată". Pagina are aspect de platou foarte ridicat, de pe care putem întrezări în ce ambianță s-a hrănit și a crescut sufletește un spirit eminent ; „— cum s-a format... ; — cum a reacționat... ; — cum își determină el însuși linia destinului... ; — cum plutește... în mijlocul valurilor... ; — cum dăruiește altora... din timpul și din sufletul său... ; — cum ajunge la o armonie de vieață, la o stăpînire de sine... ; — cum... restituie drepturile adversarului, dar nu și sie pe ale sale... ; — cum... se dăruiește țării și culturii naționale... ca îndrumător și îndreptător de cultură, ca strălucit animator și educator al tinerimii universitare și al națiunii întregi, precum, desigur, neamul nostru n-a avut altul mai înțelept, mai... ; — cum, în sfîrșit, necăutînd niciodată situații publice..." etc., etc. E o pagină de adevărat imn.

Mai departe ni se atrage atenția că în notările sale de la 15—17 ani, avem adesea pagini deosebit de sugestive pentru ilustrarea multor trăsături caracteristice ale „psihologiei adolescentului". Și imnul pornește iarăși din inima discipolului, pentru a se menține în cel mai înalt zbor planat : „Iată avîntul de inteligență al acestei încîntătoare vîrste... ; — iată inevitabila criză religioasă... ; — iată setea... după o prietenie ideală... ; — întîia iubire... ; — rigorismul moral... ; — afirmarea îndrăzneață a personalității ce s-a deschis deodată... ; — năzuința de a-și asigura un nume nepieritor, prin creații literare, alternînd cu momente de desperare metafizică, ce merg pînă la gînduri de sinucidere... ; — ...iată..." etc., etc.

Dar adolescența școlarului de la Theresianum prezintă de asemenea interesul de problemă psihologică a formării marilor caractere, arătînd cum personalitatea, cînd există la cineva, la tînărul Maiorescu, se sprijină pe trăsături apărute din timp ca : „disciplina și organizarea vieții proprii..., un zel neobosit de studiu..., punerea pe primul plan al vieții a intereselor ideale.... o stăpînire de sine..., un sentiment de demnitate a vieții..., o

caldă, adîncă, dar continuă afecțiune și grijă pentru tineri în care descoperea inteligență..., un spirit critic de o logică sigură, de o cumpănire justă, de un gust desăvîrșit..., obiceiul de a nota pasaje interesante din lecturile făcute..., deprinderea unui examen de conștiință..., o misiune de conducător și educator..., o autoritate suverană..." etc., etc. Și urmează exemple despre înălțimea de cugetare a acestui școlar de 16 ani.

Iar restul de încă 14 pagini, pe lîngă cele 20 rezumate pînă aci, ale introducerii lui Rădulescu-Pogoneanu, privind partea a doua a jurnalului, relevă criza sufletească a omului matur (hotărîrea de sinucidere, de fugă în America), precum și cauzele care ar fi provocat-o, cum vor fi fost : nedreapta îndepărtare din învățămînt, moartea copilului său Liviu, felul foarte împiedicat al vieții conjugale, împiedicat de cumnata Mite Kremnitz, trimiterea în judecată ca fost ministru în guvernul Lascăr Catargiu ; scoate în lumină numeroasele informații politice despre timpul respectiv, recăpătarea liniștii olimpice și cîteva din aforismele ce cuprinde jurnalul, pentru ca, în sfîrșit, Rădulescu-Pogoneanu, subliniind limpezimea de exprimare a lui Titu Maiorescu, al cărui scris, față de acela al contemporanilor (Ioan Ghica, Kogălniceanu, Alecsandri, Odobescu, Hasdeu, V. A. Ureche), „e cel mai aproape de noi", să încheie pe tonul aceluiași imn observat chiar de la începutul introducerii. Imaginea veridică a marelui om, de atîta slavă orbitoare, cîtă înconjoară fiece amănunt biografic și moral, chiar se cam pierde.

Editorul, fost elev al lui Maiorescu, a pus în opera întreprinsă toate puterile sale de muncă susținută și aspră (mari părți ale jurnalului — pînă la 1886 — trebuind traduse din nemțește), ca și toată puterea sa de caldă interpretare. La baza comentariului prob, meticulos, covîrșitor, totdeauna înaripat, cititorul simte pe omul de știință, dar neîntrerupt și pe discipolul care se devotează memoriei maestrului. Prefața, după cum s-a văzut, cu marele ei avînt de a nu tinde la portret, pune în vedere un fel de entuziasm oarecum prisositor, un lirism de nuanță ușor hagiografică, prin care portretul se obnubilează. Cu alte cuvinte, Rădulescu-Pogoneanu, în introducerea ce face acestui prim volum, se lipește în aceeași măsură, deopotrivă de călduros, de cele mai felurite însemnări ale maestrului. Fostului elev, el însuși om de valoare, îi stă nespus de bine că procedează așa. Dar această

purtare intelectuală, fără variații față de foarte variate „însemnări zilnice", îl împiedică să stabilească ierarhia trăsăturilor morale — operație atît de necesară limpezirii portretului.

Că Titu Maiorescu a fost bîntuit în cîteva rînduri de gîndul sinuciderii, că era meloman, sau că a avut o viață conjugală agitată, notele respective, privind asemenea amănunte de viață, adică note cel mult de complexitate sufletească trecătoare, au pentru Rădulescu-Pogoneanu aceeași valoare de sugestie ca și, spre exemplu, stăpînirea de sine sau vocația critică. Comentariul își înalță vocea de la început la timbrul evlaviei, pe care nu-l mai părăsește pînă la sfîrșitul introducerii. Încît, dacă prezentarea jurnalului este amănunțită, luminată de asociații interesante și admirabil de pioasă, chipul maestrului, pentru același motiv care i-a adus atîta meticulozitate și căldură interpretativă, stă acoperit de ceva fum sacru.

Aflînd azi că sub conduita glacială (reflectare exterioară a structurii intime, dar și rezultat agonisit de simțul gospodăresc al propriei personalități, cum *Însemnările* adeveresc pas cu pas) se ascundeau din cînd în cînd realități morale turburi, traduse în hotărîri neștiute de emigrare sau chiar de sinucidere; aflînd că recele domn de catedră, despre care am tot auzit vorbindu-se și despre care stricteța geometrică a scrierilor sale, nouă — care nu l-am văzut — ne dă în parte ideea de care sîntem pentru totdeauna lipsiți, se înmuia sub influența muzicii — este drept — numai melodice; aflînd că viața de cămin a omului a cunoscut pantele cele mai abrupte (consecință poate a hotărîtei comprimări erotice din tinerețe, v. pag. 40), aceste toate semne de sensibilitate reală nu pot totuși acoperi înfățișarea cealaltă, despre care vom vorbi, mai adevărată, fiindcă este mai statornică.

Dovezile de sensibilitate fac din *Însemnările Zilnice,* e adevărat, o lectură foarte plăcută pentru noi, oameni comuni, care ne bucurăm fără voie de cîte ori un mare spirit se aseamănă cu noi; foarte prețioasă pentru hipercultivații care, sătui de stilizare, cer oricui un grăunte de umanitate; și foarte semnificativă pentru o anumită generație de azi care ar arunca în foc sisteme filozofice și opere de artă, pentru a reține de la autorii lor numai consemnările nude ale unor experiențe de viață. Încît nu e de mirare că jurnalul a in-

teresat îndeosebi prin amănuntele strict omenești pe editor ca și pe cronicarii literari ai noii generații.

Cu oarecare măsură, totul devine adevărat. Titu Maiorescu și-a organizat personalitatea în jurul ideii de demnitate, care nu era decît un stil de viață și nu o lipsă de umanitate. Fapt este însă că atît I. Rădulescu-Pogoneanu cît și mai toți recenzenții *Însemnărilor Zilnice* s-au oprit cu oarecare surprindere la rîndurile care vădesc prezența unei sensibilități. Cît privește însemnarea din ianuarie 1857: „Azi suflai unul (un cîntec popular, *n.r.*) pe flaut", această slăbiciune muzicală a lui Maiorescu a fost în mod unanim tălmăcită ca trăsătură de conformație morală cu totul nouă. Surprinderea manifestă, în legătură cu dovezile de sensibilitate, nu ni se pare îndreptățită: ea trădează o cunoaștere incompletă a scrierilor criticului nostru.

Într-adevăr: cunoscînd amănunțit studiul lui *O Cercetare Critică asupra Poeziei Române în 1867*, este cu neputință să nu avem ideea exactă despre alcătuirea morală a criticului, în care facultatea sensibilă și-a păstrat totdeauna locul ei auxiliar, și nu primul loc — așa cum i se atribuie azi în interpretarea *Însemnărilor Zilnice*. Cînd Maiorescu ajungea la concluzia că poezia, ca să existe, trebuie să satisfacă cerința „condiției ideale", adică să exprime un sentiment sau o pasiune, prin „repejunea" căreia se atinge continua mișcare și bogăția în idei, se monumentalizează senzațiile întîmplătoare și se tinde spre un sfîrșit culminant — nu prezenta numai adevăruri de psihologie a emoțiilor, dar și învățăminte autoscopice. Ce este valoarea muzicală și sugestivă a poeziei, formulată la noi întîia dată de el, dacă nu modul romantic al lirei, dreptul poetului și datoria la sensibilitate? Spre încredințare că nu ne aflăm numai în fața teoriei poeziei romantice, lucru care s-ar putea obiecta, nu vom aduce nici un citat. Cine va avea curiozitatea să revadă *O Cercetare Critică*... se va convinge singur despre ajutorul pe care Maiorescu îl găsea ca să simpatizeze stările romantice în propria sa simțire. Atît de adevărat a părut acest fond de simțire unor urmași ai maestrului, care au tras „olimpianismul" în clișeu, dorind sau crezîndu-se mai „maiorescieni" decît însuși Maiorescu, încît unul dintre ei a găsit cu cale, arătîndu-i oarecare predilecții romantice, să-i facă proces de nemaiorescianism.

Așa se întîmplă cu deprinderea cunoștinței sumare a oamenilor celebri : îi schematizăm din nevoia de economie a gîndirii noastre, nevoie portativă — de conversație, pînă la mutilare ; iar cînd vreun document vine să ne arate ceea ce am mutilat, cădem în exagerarea contrară, surprinzînd adică „noi" trăsături de caracter. Acesta este și cazul *Însemnărilor Zilnice.*

Noutatea de semnificație morală a gustului tînărului Maiorescu pentru flaut, a frămîntărilor conștiinței lui, cîte le aflăm în chip analitic abia acum — într-un cuvînt, a sensibilității acestui om „de gheață" — nu ne-a izbit, deoarece niciodată nu l-am privit în schemă portativă [1]. În cadrul unei cercetări din anul 1935 (*R. F.*, Nr. 6) precizam : „În ceea ce privește pe Titu Maiorescu, portretul său moral se bucură — cum se zice — de o opinie publică, în care primul nostru mare critic se oglindește cu trăsături de sumar și distant academism. Dintr-un om întreg, cu alte cuvinte, pe calea unei false înfățișări inițiale, transmisă și acceptată în toată incompletudinea ei, s-a creat un «tip» de viață rece, o arhitectură de uscăciuni, cărora în mod omagial cărturarii le spun : rigorism, raționalism, echilibru moral, olimpianism și cîte încă altele. Fără a intenționa să zdruncin cumva schematismul comod al acestor caracterizări, ce s-au transformat oarecum în prejudecăți, zdruncinare pe care foștii elevi ai lui o pot face cu mai multe mijloace, însemnez aci numai faptul că nu un poet cel dintîi ne-a lăsat o estetică a poeziei calde, ci tocmai criticul, acela, după lenșa opinie curentă, dezumanizat, prin inteligență." [2]

[1] Eseul psihologic *Din Experiență,* care afirmă mobilismul vieții sufletești, lipsa de identitate psihică a aceluiași om, libertatea tinereții — simplă devenire — de a fi altceva la același ins decît maturitatea, trebuia de asemenea să ajute la imaginarea lui Maiorescu „om întreg" *(n.r.).*

[2] Cercetarea din care am extras acest citat stabilește relațiile dintre concepția despre poezie a lui Edgar Poe și aceea a lui Titu Maiorescu. Deși concluziile acelui studiu puteau stîrni oarecare îndoieli, pentru autorul lor, n-au fost mai puțin evidente. *Însemnările Zilnice* ajută evidența acelor concluzii, oricît de indirect. În octombrie 1866, cu un an înainte de *O Cercetare Critică...,* pe cuprinsul căreia se întemeiază analogia dintre Poe și Maiorescu în privința modului de a concepe poezia, avem azi la dispoziția noastră o însemnare sugestivă de jurnal : „Spielhagen, mici romane. Totdeauna vioi, îl cetesc cu multă plăcere și urmăresc bucuros influența asupra lui și a *preferiților mei, Poe, Schopenhauer*". *(Subl. și n.n.)*

Încît ceea ce ni se pare nouă acum evident, este că latura omenească de ființă suferitoare a lui Maiorescu trebuie socotită ca reieșind din cunoștința aproximativă a scrierilor lui, ca efect de falsă noutate, care îngroașă portretul pe liniile lui secundare, neexpresive, deși existente.

Însemnările Zilnice au, în cuprinsul lor de adevăr al personalității, o desfășurare cu totul liniară. Dacă am căuta să-i născocim omagial cine știe ce complexități de conștiință, transformîndu-le pe deasupra din accidente morale în caracteristice durabile, criticul însuși, reprezentant strălucit al simțului măsurii, ne-ar privi rău pentru această lipsă de măsură în omagiu. De aceea va trebui să trecem și peste arzătoarea lui adolescență, ca adolescență, cînd — deși destul de dramatic — nu arată o fierbere care să fie numai a sa: fierberea este a vîrstei și a tuturor, fie că unii o pun în vedere prin tot felul de ușurătăți, fie că alții, care au puterea să-și interzică ușurătățile, o manifestă ca Titu Maiorescu, „umblînd cu gîndul pînă la Dumnezeu", cum se exprimă N. Iorga *(Cuget Clar*, I, Nr. 34).

De o însemnătate cu totul alta este însă conștiința care dublează acest proces penibil de vîrstă, ceea ce ne îndreaptă către expresivitatea lui Maiorescu. Astfel notează el la o anumită pagină: „— Așa, am lipsă de ceva! Se vede că acum e timpul unde se luptă flăcăul cu bărbatul; ori ce altceva e-n mine? Cînd sînt transportat în alte sfere, auzind o muzică de Mozart sau măcar gîndindu-mă singur noaptea; cînd desper cu totul de a-mi face un nume etern; cînd plîng la tonul cel mai simplu al unei muzice clasice; cînd rîd de certele altora în contra mea; ce să fac?" În conștiința de sine a adolescentului ca adolescent se declară dintr-o dată trăsătura excepțională a tînărului Maiorescu: mai întîi ca luciditate în turburările fiziologiei, numai reflex al acelei facultăți intelective maioresciene, facultate caracterologică dominantă, deplin formată pînă la douăzeci de ani, aproape monstruoasă în precocitate, care va progresa cu timpul, fără îndoială, dar numai în cuprinsul de cunoștințe, în materialitatea ei, exercițiul menținîndu-i-se la același ridicat nivel din adolescență. Verificăm astfel cu o personalitate națională adevărul lui Sainte-Beuve, după care încă din prima tinerețe caracterele se destăinuiesc pe latura esențială. Rădulescu-Pogoneanu ob-

servă temeinic acest proces, chiar dacă îl întunecă prin vălmășagul trăsăturilor de caracter.

Nimic altceva nu impresionează cu o putere mai neobișnuită din *Însemnările* școlarului de la Theresianum, decît luciditatea autoscopică, modalitatea critică a inteligenței lui, fie că se exercită sub forma supravegherii de sine din interes introspectiv, cum am văzut, sau ca metodă de edificare a caracterului propriu, fie că postulează cu mare claritate anumite principii, de care în lecturile de viitor va ține seamă pe toată durata magistraturii sale critice; iar în amîndouă formele de manifestare critică mai este aparița extraordinar de timpurie, în întregime, a facultății intelective, ceea ce rămîne cu totul în afară de comun.

Să cercetăm, spre încredințare, cîteva însemnări din 1856 (16 ani); ele privesc disciplina morală de sine: „14 febr Încă ceva. De acum înainte o să-mi însemn în cartea ast toate erorile mele și toate bunătățile de peste zi"; „15 f bruarie. Azi fusei *bun*"; „13 mai... Ce-mi pasă însă de extern (De ceilalți în afară de mine, de lumea cealaltă? *n. ed.*) mine să fiu ce să fiu!... nu țin paralele la mine de fel. A e foarte rău! Vina așa e că nu e în mine; părinții nu ba de seamă; și eu, fiind unul ca ceilalți care nu bagă de sea pe sine și nu se observă filozofic, m-aș face un mișel și jun tate... Rău destul! Nu o să mai fac! Oi vedea. Încolo *bine*..." „27 mai... Altfel am început a mă învinge *în orice privință*" „29 mai... Mă reții în toată privința. O să văd să mă fac o *tare și bun*"; „1857. ian. 12. Ultima zi a anului nostru semna cu + ! În vro cîteva minute sînt 12 ore noaptea. Trecu un a iară! Grație Domnului! Mă găsește mai bun decît eram" „29 ian. ... tata se supără, pare că aș fi făcut vreun rău! — N strică nemica! Mi-oi lua singur povață pentru familia mea în spe!"; „10 mai... Sînt în orice privință moderat"; „13 mai... (șterse două cuvinte, la care se referă ce urmează, *n. ed.*). De o lună, prima eroare absolută ce o observ la mine!"; „29 mai... În luna asta nu mă necăjii niciodată, mă înfrînai totdeauna de la mîncare, studiai binișor... Sînt cam mulțămit".

Astfel de notări asupra conduitei proprii nu pot fi înjosite prin ocaziile cîteodată destul de copilărești sau numai banale (pofta de mîncare, risipa de bani), care le provoacă; cele mai multe privesc exclusiv ținuta morală, putînd fi rezumate în

însemnarea din martie 1858 : „Curat, și curat din punct de vedere moral !"

Fiind însă vorba numai de hotărîrea de a se supraveghea în porniri, în reacțiuni, în felul dinăuntru al comportării, simpla afirmație de jurnal ar rămînea poate neconcludentă, dacă n-am găsi-o întregită cu cenzurarea intimă. Pentru a nu mai înșira toate însemnările, care semnifică rigoarea față de sine însuși, reproducem cîteva rînduri din 31 decembrie 1857 : „...În schimb, o greșală, care poate să fi născut din (ce-i drept, nu de invidiat) voința mea de a fi erudit, e obiceiul meu — s-o spun scurt : de a minți ! Ce-i drept, fac asta în lucruri neînsemnate, inofensive, dar lucrul ăsta este, totuși, și cu atît mai mult, nedemn, meschin. De ex. spun adesea că am studiat cutare lucru în timpul nopții, pe cînd adevărul e că-l cetisem ziua ; cînd intră cineva în cameră, vreau să mă găsească îngropat în cărți ; și alte copilării de felul acesta. Asta va trebui neapărat să înceteze de azi înainte."

Cenzura intimă intră în funcție, ca măsură efectivă luată în vederea perfecționării morale — „în mine să fiu ce să fiu"... Dar peste conștiința de sine a adolescentului ca adolescent, peste aplecările introspective, care pot fi și ale curiozității psihanalitice, peste feluritele manifestări ale unei sensibilități reale, dar numai ajutătoare în economia personalității lui Maiorescu, *Însemnările* dau cititorului spectacolul exemplar al construcției de sine însuși a caracterului („om tare și bun"), nu numai într-atît criticismul, cînd este fel de a fi al cuiva, se exercită în primul rînd asupra celui în care se ivește.

Din tendința la lucrările spiritului, care îl izolează între elegii de la Theresianum, aceștia mai toți „nobili" și cu toții geniți lustrului prezentabilității, ni se limpezește în același chip, ca și dirijarea procesului personalității născînde, adică de la început, vocația critică a viitorului Titu Maiorescu. Începuturile lui spirituale se declară în direcția istoriei, neurmărită însă, pentru a se preciza în natura lor ca literare. Dar adolescentul, pentru a cărui turburare, oricît de învîltorată, găsim acum încă un motiv să nu fie excesiv socotită drept sensibilitate și deci înfățișare nouă a omului, nu scrie elegiile atît de proprii tuturor adolescențelor dureroase, ci o literatură sati-

rică, satire și comedii, cu alte cuvinte manifestîndu-și deocamdată numai modalitatea criticistă a inteligenței sale. [1]

Elevul Maiorescu apreciază, pe de altă parte, școlărește, dar ferm, reprezentațiile teatrale din Viena, de la 1851—1855, văzute între 11 și 15 ani, distingînd cîte o lucrare de scenă cu un „foarte bine", pe cîte un actor cu un „binișor". Afară de precocitatea și energia imboldului de a judeca opere și actori, nimic extraordinar — firește.

Dar „valahul", cum îi spuneau colegii nobili (se silea să-și suplinească ceea ce lipsindu-i, îi atrăgea disprețul lor; mai limpede spus, își crea distincția premiilor școlare metodic, nu din patimă de „tocilar", ci desigur din dorința de a răspunde la noblețea de sînge cu noblețea de spirit, cu nivelul intelectual, ajutîndu-l pe acesta cu întinse lecturi particulare), la 17 ani, scrie despre Logică: „Ea m-a dus să năzuiesc spre cea mai bună formulare a cugetării, spre o exprimare fără greșeli, scurtă, adevărată, spre o ferire de acele cuvinte umflate și goale, pe care tinerii sunt așa de aplecați să le întrebuințeze; ea mi-a insuflat întîi într-adevăr iubirea pentru o direcție de care niciodată nu mă voiu despărți". Și, cu adevărat, nu s-a despărțit niciodată, nemaicăzînd, fie privitor la conduita morală, fie la conduita intelectuală, în greșala despre care și-a dat seama la un moment dat.

Conștiința junelui Maiorescu, de la 1857 (31 decembrie), despre adevărul exprimării anticipează de departe în timp, dar și în idee, credința în adevăr, principiul acordării expresiei la conținut, poate chiar pe acela al conexiunii lor intime, cuprinde embrionar „direcția" de gîndire din care, ca ramuri firești, au crescut *Beția de Cuvinte* și *Oratori, Retori și Limbuți*, poate chiar întreaga lui atitudine politică, prin care ținea la nedepășirea realităților sociale românești prin reforme și instituții importante.

[1] În legătură cu producerile satirice, trecînd peste epigrame, peste versurile pedepsitoare la adresa piariștilor din Institut, peste încercări de nuvele umoristice sau de comedii, din care în cariera critică a omului matur nu va rămînea decît trăsătura polemică, reținem amănuntul despre „un copil cu rele purtări și răsfățat pe care însă Domnia-ei îl lasă să fie portretурat în îmbrăcătura și postura unui căpitan de marină, și-l strigă tot cu titulele: „Îngerelul meu! Frumosul meu!" Nu e, *avant la lettre*, Caragiale din *Vizită* și *Domnu' Goe*, la un loc?

Și încă, mai înainte cu un an și jumătate de însemnarea arătată, adică la 21 mai 1856, caietul școlarului înregistrează : „Aseară fusei la Chiesa (coleg de la Theresianum, *n. ed.)* ; ne disputarăm cu toții pentru muzică și literatură. *Per la prima* eu cu Claudio ; Claudio apăra pe italieni ; eu zisei că «Mirra» de Alfieri nu plătește nimica etc. Pe urmă apărai muzica clasică germană ; zisei că «Zauberflüte» e mai frumoasă decît muzica lui Rossini. Aș ! — Italienii înfocați apărau de, de să-ți astupi urechile ! Bre ! Bre ! Cum nu se pot ridica oamenii iștia peste naționalități ; să privească lumea cu un *ochiu general etnografic și filozofic,* fără partide ! Dar ce să le faci ! Ce e italian trebuie să fie bun." Lăsînd de o parte ceea ce Maiorescu subliniază a doua oară : „ochiu general etnografic și filozofic", care exprimă încă o dată și cam copilărește gîndul frazei întregi, sîntem cu însemnarea aceasta puși dintr-o dată pe înălțimile pe care spiritul său se naște. La 16 ani ai școlarului, care obișnuia să-și menționeze lecturile, controlabile deci, ideea despre optica falsă a celor ce privesc arta din perspective lăturalnice nu este reminiscență de lectură, ci fel de a fi — structură.

De altfel ineitatea punctului de vedere în chestiune o demonstrează dezvoltarea ulterioară și organică ce a luat cu timpul în critică, felul concrescut, dintr-un singur principiu, al judecăților lui de mai tîrziu. El nu exprima altceva cînd, devenit îndrumător cultural al țării noastre, recomanda, cu toate riscurile care nu l-au ocolit, măsura adevărului în literatura naționalistă, precum și în judecarea ei ; însemnarea mai implică disocierea categorică a valorilor estetice de cele etnice, autonomia artei de elemente cu care accidental coexistă, convingerea despre un adevăr estetic cu atît mai valabil cu cît este mai general — dacă nu universal (anticipare certă a lecturii lui Schopenhauer, „preferitul" lui abia în 1866 — v. pag. 125), cuprinde în sfîrșit întreaga fire a criticului ca un *Urphänomen,* ca „frunza" lui Goethe. Preocuparea de sistem (v. pag. 55—56), care pe plan conștient reflecta creșterea organică a personalității lui Titu Maiorescu, a dus la o operă atît de solidară cu ea însăși, atît de cosmic încheiată, că fiecare idee este în același timp centru și punct corelativ, principiu și consecință.

Iar acum, după ce am înțeles cum se etajează (cerem iertare pentru cuvînt) arhitectura morală a marelui spirit, după ce

am observat că sensibilitatea, cît de turburată — atît de accidentală, din *Însemnări* nu-i poate configura nou-portretul — cînd am văzut că sîntem puşi să asistăm la edificarea caracterului propriu, prin încurajarea de sine ca şi prin cenzura intimă, cînd ştim cum acelaşi criticism constitutiv, aplicat mai întîi şi fără cruţare celui în care s-a născut (de unde, desigur, şi autoritatea de a judeca pe alţii), constelează sufletul adolescentului cu principii nepieritoare în tot timpul vieţii lui, ar urma să mai precizăm precocitatea aceea aproape monstruoasă de apariţie a trăsăturilor fundamentale.

Dar menţionarea datelor o dată cu citarea însemnărilor semnificative de mai sus ne scuteşte de orice oprire în loc. Vom spune numai că acolo — unde copil el însuşi —, califica pe toţi colegii de „copii" (v. pag. 66), se simţea singur, de o vîrstă intelectuală cu mult peste aceea a mediului, cum se va fi simţit şi în ţara sa la maturitate. Să urmărim olimpianismul ca sentiment al propriei sale vîrste intelectuale, superioară — la Theresianum ca şi în ţară ?

Arătările noastre sînt de natură numai să pună pe cititor pe calea cu totul exceptantă a personalităţii lui Titu Maiorescu, făcîndu-l singur să urmărească ramificaţiile multiple ale criticismului înnăscut, fie supraveghere de sine, fie supravegherea altora, pentru a cuprinde în sfîrşit toată puterea intelectuală a primului nostru mare critic, facultate declarată energic şi timpuriu ca trăsătură caracterologică dominantă. Este motivul muzical din viaţa lui atît de ascuns frămîntată, este permanenţa spiritului maiorescian. Despre „Appassionata" face el la 1872 (v. pag. 200) observaţiile : „...în admirabila intiie frază e înfăţişarea clară a unui conflict sufletesc, întocmai ca într-o dramă. Frumoasa şi simpla scurtă melodie care se repetă de vreo cinci ori ca un principiu raţional moral, pe care Beethoven şi-l pune mereu înainte, pentru potolirea pasionatei agitări." Înlocuiţi în acest fragment minunat cîteva cuvinte cu ceea ce *Însemnările Zilnice* arată ca echivalent, şi citiţi : veţi cuprinde dintr-o dată viaţa spirituală a marelui om din neamul nostru, care însă a reuşit să potolească „pasionata agitare" cu „principiul raţional moral".

Încît, respectînd ierarhia liniilor de caracter, să nu întunecăm portretul cu dorinţa noastră de a-l „umaniza" peste cît a fost de omenesc, sau cumva să-l „înălţăm" cu ideea bogăţiei şi complexităţii morale. Spiritul lui Maiorescu, din chiar acest

prim volum de *Însemnări*, că și din opera de critic și om politic, apare ca o figură geometrică regulată, simplă, dar cu laturile — linii foarte lungi, mult mai lungi decît poate privirea cuprinde dintr-o dată. Idei — nu multe, pronunțate însă energic și încheiate în așa fel că, din orice punct am pleca, ne întoarcem la locul plecării ; sentimente — mai puține, de o violență, am zice, nervoasă și nu pasională — mai nestatornice. De conceptualismul dominant al personalității sale, el însuși, așa cum și este de așteptat de la o inteligență din care derivă singurătatea, pare chiar a se fi înfiorat încă de la 18 ani : „trebuie să încep să studiez viața ; altminteri înțepenesc și în ce privește mintea". Teama de „înțepenire" vine ca un complement al dubletului său caracterologic fundamental. Căci portretul lui Maiorescu rămîne de o mare frumusețe cristalografică, dar și cu margini definitive.

I. Rădulescu-Pogoneanu, numai pentru osteneala ce și-a luat, și cu care l-a onorat chiar voința testamentară a criticului, de a îngriji de tipărirea *Însemnărilor Zilnice*, fără să ne mai gîndim la pietatea și priceperea dovedite în lucrul întreprins, este omul către care sîntem adînc îndatorați. Într-o vreme de asociere arbitrară a ideilor, el ne-a dat prilejul să medităm asupra exemplarității unui spirit limpede și disociativ. Iar bunăvoința unui distins om de carte, și fie chiar a celor mai puțin distinși, pusă în slujba destinului istoric al gîndirii lui Titu Maiorescu, nu va fi niciodată îndeajuns de lăudată.

Întocmit sufletește în vederea numai a ideii de adevăr necontingent, care artisticește se realizează prin simțire adevărată, adică omenească, sinceră și puternică, precum și prin expresie adevărată, adică fără neajunsuri, dar și fără prisosuri (estetică vitalistă — Eminescu, împotriva oricărei decadențe estetice — Macedonski) ; idee care în politică înlesnește și autorizează concepția de organizare din sine a statului — din fondul propriu de realități morale și sociale ; criticist față de tot ceea ce întunecă strălucirea ideii de adevăr, servindu-se pentru aceasta de metoda disociativă, proprie criticismului ; dușman născut așadar al erorilor înflăcărate, care singure găsesc ușor credit în sufletul mulțimilor, Titu Maiorescu (chiar dacă a înfăptuit mai mult o viață de om decît o operă, cum spune poate pe drept cuvînt N. Iorga — *Ist. Lit. Rom. Contemp.*), o asemenea direcție generală de spirit ne propune

cu exemplul său. Iar Rădulescu-Pogoneanu, atît de oportun, publică *Însemnările Zilnice*, care au în primul rînd meritul de a ne duce cu gîndul la exemplul „Maiorescu". Nci sîntem cu ochii acolo, la înaltul indicator de direcţie în cultura română : „Titu Maiorescu".

Însemnările dar vin la timp ; vin tocmai cînd nu ştim bine ce eclipsă începuse a se produce cu permanenţa maiorescianismului. Nu stăm să facem o analiză a stării generale de spirit care nu priește azi judecăţii de tip disociativ, dar fapt este că moştenirea maioresciană nu mai provoacă îmbulzeală. În această împrejurare desigur rolul principal revine lui N. Iorga, a cărui concepţie literară şi personalitate întîmpină cu forţa sa unică de aproape patruzeci de ani concepţia şi personalitatea lui Titu Maiorescu. Nu este vorba firește de istoria acestei opoziţii. Destul că la moartea criticului, Iorga a scris un necrolog, cum singur la noi ştie să scrie, cu vibrări lungi de lirism tanatologic ; dar şi cu reţineri privind poziţia defunctului în cultura română, aşa cum pot vedea cititorii în *Oameni Cari au Fost* (vol. II).

Mai libere de obligaţii pioase, găsim opiniile sale în *Ist. Lit. Rom. Contemp.* (vol. I, *Crearea Formei).* Deşi spirit aplicat şi nu speculativ, i se trimite lui Maiorescu dincolo de mormînt ironia că era „la el acasă profesor de filosofie şi filcsof", care n-avea să creeze cu adevărat decît „şcoala formalismului" ; deşi în *O Cercetare Critică...* formulează cel dintîi la noi, învăţîndu-şi contemporanii, poezia emoţiei, critica lui este arătată ca „străină prin voinţă de orice ar putea să pară sentiment şi poezie" ; deşi om mai ales de gust şi măsură, i se impută „oarecare lipsă de gust şi măsură". Iar spre a-l pedepsi definitiv, Iorga îi ridică împotrivă ca mai de preţ în critica literară pe A. D. Xenopol, pentru că literatura, după acesta, nu este „jucăria elegantă a lui Maiorescu", pentru că „se ridică împotriva ideilor maioresciene despre greşala societăţii româneşti de a fi primit forme, fără adevăr", pentru că „ia şi apărarea religiei, de aşa de sus despreţuită în studiile lui Maiorescu". Numai Xenopol domină pe Maiorescu ? Nu. P. P. Carp, în singurele cercetări literare, despre *Răzvan şi Vidra* şi *Fabulele* lui Sion, „arătase însuşiri literare mult mai mari decît ale lui Maiorescu, care n-a încercat niciodată străbaterea în esenţa însăşi a unei scrieri". În sfîrşit, concluzia lui N. Iorga

este că animatorul și creatorul *Junimii* scria cu „solemnitate în formă" și „goliciune în fond".

Cît privește volumul de *Însemnări Zilnice*, el, cînd cruță — ironizează, iar cînd afirmă direct — nimicește. Maiorescu îi apare *(Cuget Clar*, An. I, Nr. 34) ca figură „curioasă", zugrăvită de el însuși „obiectivul, olimpianul, măsuratul, frigidul"; ca elev „harnic" cu gîndul numai la note; ca încrezut în sine; cu „grijă de sine"; egoist pînă la misticism; se laudă singur; nu e olimpic; nu-l interesează războiul de independență. (Vom observa în acest parentez că olimpianismul în *Ist. Lit. Rom. Contemp.* e arătat ca sec formalism; în *Titu Maiorescu Intim* din *Cuget Clar* lipsa aceluiași olimpianism devine o nouă imputare.)

Astfel stînd lucrurile, fără îndoială că Iorga a contribuit și contribuie încă la oprirea influenței maioresciene printre noi. Avem toată convingerea însă că, deși o combate încă și o va mai combate sub felurite forme, cu o forță antinomică, ea nu va dispărea. Se va ascunde, poate, pentru un timp, dar va ieși la suprafață periodic în istoria spiritului românesc, în contratimp cu antiteza susținută de N. Iorga. Căci maiorescianismul și iorghismul[1] sînt pentru desfășurarea dialectică a culturii noastre pozițiile alternante ale progresului istoric. Această antinomie activă, care susține spiritul nostru național după ritmica hegeliană, are viața neîntreruptă a principiilor. Pentru aceea este Titu Maiorescu etern, iar Rădulescu-Pogoneanu binemerită de la noi toți, fiindcă ajută cu truda sa, care a reactualizat pe maestru, procesul de peste capetele noastre.

[1] Numim așa, deși anterioare, primele două, chiar „poporanismul" lui Kogălniceanu-Russo, „sămănătorismul"; al doilea „poporanism", „ortodoxismul" și „puritanismul" de azi.

I

Legătura dintre cititor și *Memoriile* ultime ale lui E. Lovinescu încetează cu mult mai tîrziu decît lectura volumului. Cartea se termină de citit, dar nu în același timp și de gustat. Fraze, impresii și figuri, o nevăzută trenă de plăcere lasă în urmă cartea aceasta. Cu alte cuvinte, amintirile literare ale lui Lovinescu, deși numai ale sale, au puterea să devină oarecum și ale cititorului pentru cîtva timp după lectură. Este dar limpede că prima certitudine critică, pe care o alegem din asemenea observații asupra noastră însine, privește valoarea incontestabilă de artă documentară a *Memoriilor*, în sensul că arta lor ne instruiește asupra unui anumit mediu cenacular, valoare de artă fără nici o adăugire, dacă va fi crezînd cineva că „documentară" ajustează pejorativ judecata noastră.

Asupra acestei prelungiri de contact, după lectură, cu *Portretele și Scenele din Viața Literară* nu avem de făcut nici o reticență, expresia vicleană fiind de prisos. Este o carte pe care o vom așeza în rîndul dintîi al tipăriturilor vremii cu siguranța de a reveni cînd și cînd la numeroase pagini antologice din ea.

Este drept că de E. Lovinescu ne leagă o veche stimă afectuoasă, care cu atît mai mult s-a fixat cu cît parte din confrați au crezut că, prin desfaceri ostensibile de prietenia sa, își adaugă independență, credit și autoritate. Este drept de asemenea că avem noi însine puternice amintiri despre viața literară a cenaclului „Sburătorul", despre acel mediu neprețuit în pasiunea pentru poezie și teoria poeziei de pînă la 1927, despre fericirea intelectuală a tinereții noastre dezinteresate care s-a consumat acolo, despre neuitatul cuib de arcadieni din Cîmpineanu 44. *Et in Arcadia ego*, putem spune cu o melancolie într-adevăr fericitoare.

Totuși, nimic din ceea ce încă răsună în conștiința noastră din acele timpuri nu intră în judecata critică de acum, deoarece volumul de *Memorii* cuprinde scene și tipuri de scriitori din anii din urmă ai cenaclului, cînd împrejurări felurite ne-au împiedicat de a-l mai cerceta. Iar dacă e vorba să ne exprimăm cugetul întreg, lăsînd și subiectivității partea ei, vom observa că melancolia care luminează de obicei toate evocările de care nu sîntem străini — la lectura ultimelor amintiri ale lui Lovinescu — se complică tainic cu impresia nu știm cărui declin al vechiului și scumpului cenaclu. Altădată, memorialistul vorbea despre oameni formați, despre scriitori cu un nume — cei mai mulți însă și cu un renume. Tipurile de artiști din primele două volume de *Memorii* veneau să satisfacă acea curiozitate legitimă pe care autorii cunoscuți o trezesc în mintea admiratorilor, pe cîtă vreme acum, fiind vorba în majoritatea cazurilor numai de scriitori tineri, dar cu totul tineri, cititorul își sprijină interesul exclusiv pe talentul memorialistului, pe arta portretului și a scenei literare, care devine astfel — se înțelege — mai evidentă ; portretistul și memorialistul vieții de cenaclu cîștigă personal ceea ce, în colecția de „anticipații" a volumului III de *Memorii*, pare să fi pierdut vechiul cenaclu. Încă o dată însă, impresia de viață declinantă, pe care o dau aspectele „sburătoriste" din acest volum, poate să fie numai a unui fost „sburătorist". Altă intervenție subiectivă în judecățile deplin favorabile, pe care le-am făcut pînă aci, nu vedem.

Entuziasmul nostru merge în primul rînd, oricît de reluat ar părea un asemenea elogiu, la felul de a scrie al lui E. Lovinescu. Scrisul său este atît de artistic, încît nu e departe să fie primejdios pentru modelul viu al fiecărui portret. Căci scriitorii prinși în cea mai limpede linie de desen a frazei lui Lovinescu își vor supraviețui numai în imaginea lucrată de portretist, adevărul psihologic fiind să fie chiar altul, dacă adevărat este că expresiunea frumoasă nimicește adevărurile biografice, propunînd duratei adevărurile ei. Aceeași măestrie scriitoricească în proza cerebrală mai face ca Lovinescu să poată, ca nimeni altul între noi, să cuprindă într-o singură frază, ca o haină tăiată pe corp, arta și psihologia unui scriitor la un loc. Nu ne oprim, cu alte cuvinte, la „literatura" volumului care are pragul superior al imaginii rezumative, al stilului sugestiv, ferm și totuși abundent, ca și pragul de

jos al expresiei artificiale („Pe felia de pîine albă a talentului său am așternut mirul recunoașterii"), ci la proza critică în care Lovinescu excelează prin rigoare, prin echilibru sintactic, prin variație de lexic și mai ales prin cuprindere. Deși el tinde în ultimul volum la mai multă libertate, la fraza aerată și mai curînd vioaie sau grațioasă, noi vom prefera totdeauna densitatea exprimării, care se realizează atît de fericit sub pana sa.

Asemenea mijloace excepționale de stil servesc aplicarea portretistică a memorialistului, care obișnuiește să combine o singură trăsătură fizică cu una morală, dar amîndouă dominante sau numai așezate la loc dominant, pentru a crea oameni care nu se uită. Impresia noastră este că vocația de scriitor a lui E. Lovinescu își scoate toate înlesnirile din interferența planului vieții cu planul literar, ceea ce îi dă prilejul personal, care îi constitue și unicitatea în cuprinsul prozei noastre, de a scrie pagini de adevărată îmbogățire a literaturii românești.

II

Am făcut pînă aici recomandarea generală a *Memoriilor* intime ale lui E. Lovinescu. În plăcerea de artă ce am resimțit la lectura dintîi, nu credem să ne fi înșelat. Menținem dar ca izvoare ale acestei plăceri modalitatea armonioasă a exprimării (fermă — fără duritate, densă — fără întunecimi, totuși abundentă — dar nu prolixă, sugestivă — deși cîteodată artificioasă) și darul portretului simplificat.

Arta portretistică a lui Lovinescu își trage puterea din excluzivismul cu care el izolează amănuntul caracteristic al unei fizionomii, fie aceasta morală sau nu, excluzivism prin care apoi îngroașă metodic același amănunt, în jurul căruia se dispensează a mai organiza portretul în întregime.

Astfel, pe Ioachim Botez, E. Lovinescu ni-l prezintă ca boem fără putință sufletească să stea în legături de societate; evident distrat, răspunzînd la orice întrebare cu oarecare năuceală; un „huhurez" trăit printre păienjenișuri și grinzi; cu „cap de buhă speriată", cu „spaimă febrilă de oameni"; speriat de un simplu „bună ziua"; „om căzut din lună"; dar mai ales tot „buhă speriată", adică „poet al clopotniței sale

interioare" și — se înțelege — „părăsită", cu „cotloane *speculare*". Această unică trăsătură de om spăimos, îngroșată prin felurite asociații verbale și încadrată de o anecdotă și cîteva judecăți critice asupra operei literare, dă portretul simplificat al lui Ioachim Botez, precum și procedeul constant de portretist al lui Lovinescu. Observația că E. Lovinescu se comportă așadar clasicist se impune, deși a mai fost făcută și am făcut-o altădată și noi înșine.

Volumul III de *Memorii,* în ceea ce privește cu deosebire savuroasele *Scene din Viața Literară,* impune oarecum un alt fel de a vedea pe portretist. Nu este vorba firește de nici o renunțare la judecata de pînă acum; dimpotrivă, trebuie să apăsăm pe aceeași observație, să păstrăm adică procedeul simplificator al portretistului, deoarece autorul însuși l-a ilustrat, considerîndu-i însă noile rezultate. Căci portretura nu vom spune că, prin excesul de energie al simplificării, devine de data aceasta caricatură, dar ceva intenționat de a caricatura modelul, sau dacă nu intenționat, în orice caz — efect, există. Fiind chiar siguri că Lovinescu n-a urmărit să realizeze un album de caricaturi în *Scene din Viața Literară,* părăsim cuvîntul și îl înlocuim cu album expresionist. Într-adevăr, expresionismul cazurilor pasiunii literare, și nu expresionismul tatea psihologiei literare normale, este efectul de artă al portretului ultimului volum.

Pamfil Dragu, din *O Crimă Nesăvîrșită,* autor dramatic cu o piesă primită la Național, după ce familia și mahalaua îl ironizase crud pentru vremea pierdută cu scrisul, ridicat deodată în stima tuturor la știrea primirii lucrării sale *Crucea de Război,* reprezentarea piesei devenind idealul cel mai scump al întregii sale familii nevoiașe, decade stagiune cu stagiune din stima publică, deoarece reprezentarea i se amînă mereu; își îngroapă tatăl astmatic, a cărui unică dorință fusese să nu moară pînă nu vede *Crucea de Război;* își îngroapă sora ofticoasă, aceasta cu aceeași unică dorință ca și tatăl; vrea să omoare pe ultimul director al Teatrului Național, crimă de la care povestitorul îl abate cu abilități critice; și azi trebuie să-și fi îngropat și idealul de o viață al reprezentării *Crucii de Război* pe scena Naționalului. Alt exemplu: Necunoscutul din *Carol Quintul,* poet și autor de compoziții vaste, declamator, patetic, dezordonat, dement literar și dement sadea, după ce străbate în lectură cîteva coli mari, fără nici

un ecou din partea criticului, se ridică de pe scaun, se asigură de discreția locului și a interlocutorului și își declară identitatea, convulsionat: — „pur și simplu Carol Quintul"; iar amfitrionul, la rîndul său, sfătuit instantaneu de diverse amintiri și de prezența de spirit, scuturîndu-se de incognitoul propriu, se dezvăluie și el: — nu Lovinescu, ci Francisc I! „Carol Quintul" fuge pe ușă.

Se înțelege că, mai mult decît cu portrete, avem aici a face cu niște anecdote privind cazuri eventuale de pasiune literară. Arta uniliniară, specifică lui Lovinescu, e prezentă și în ele. Mai putem însă vorbi de comportarea clasicistă a talentului lui? Impresia noastră, amintindu-ne anumite *Scene din Viața Literară*, este de a fi vizitat o sală de pictură expresionistă, sumbră și cazuală în zona ei morală, intelectualizată și sumară în procedeul artistic al simplificării.

Dar portretura anecdotică din *Memorii* (III) se nutrește din substanța memorialisticii, chiar dacă propune admirației noastre realizări de o independentă valabilitate. Încît, vom observa în cîteva cuvinte numai pe memorialist. Cum și trebuie, ne vom abține de la orice comentar subiectiv privitor la subiectivitatea memorialistului, deoarece mai întîi din principiu o memorialistică obiectivă nu există ca valoare de artă, iar apoi pentru că nu intenționăm nicicum să confruntăm două ținuri de minte, ca să prindem „adevărul" lucrurilor. Vom accepta ca pe un principiu de artă, apreciată de noi cum se cuvine, subiectivitatea autorului; vom accepta-o pentru ca, în discuțiile noastre, să pornim de la ea. Căci, dacă pînă mai sus a fost vorba de felul lui Lovinescu de a portretiza pe alții, este acum momentul să vedem și felul cum el se prezintă pe sine.

Memorialistul are două pasiuni: pasiunea literară și pasiunea independenței sociale. Ne simțim cu totul fericiți de a putea să încredințăm noi înșine, cu mărturia noastră, pe cititor că ori de cîte ori va da în *Memorii* (III) peste asemenea afirmații, E. Lovinescu se așază cu ele în plin adevăr autobiografic. În ultimii douăzeci de ani, dintre personalitățile strict literare de la noi, nimeni nu poate mai strălucit decît el să reprezinte atît pasiunea literară cît și pasiunea independenței sociale. Dezinteresul, ca nivel de moralitate, este o valoare exemplară a biografiei sale. De aceea, cînd a fost respins de la Academia Română pentru un fragment oarecare

din literatura sa narativă, am avut sentimentul că, pe lîngă eroarea de judecată de a se reprima criticul pentru ceea ce cădea, dacă era să cadă, în responsabilitatea romancierului, se comitea un act nedemn împotriva moralității însăși a dezinteresării literare.

Ne întrebăm însă cum se face că pasiunea artei literare, care presupune la cel care o posedă și cu atît mai mult la Lovinescu, care o posedă aproape exclusiv, cum este cu putință să sfîrșească în dezgust? Pentru ce *Scenele din Viața Literară* implică nu știm ce amărăciune în felul oarecum pedepsitor al prezentării lor? Pasiunea literară provoacă numai deformații morale? Este ea o formă numai a nebuniei placide? Iată cîteva întrebări pe care le simțim ridicîndu-se în marginea admirației noastre pentru gratuitatea acestei înclinații. Și vom mărturisi fără înconjur că, după *Fata Care le Știe Toate* (o pervertită sexuală), după *O Crimă Nesăvîrșită* (autorul aproape înnebunit de nereprezentarea la Național a *Crucii de Război*), după *Carol Quintul* (dementul care fuge din fața unei improvizate demențe similare), după întregul film sumbru al *Scenelor din Viața Literară*, în care ironie, umor, pitoresc, interes narativ și orice altă trăsătură se întunecă sub disprețul și dezgustul parcă al pasiunii care le naște — revenim, ca la un izvor de reîmprospătare, la paginile generoase, pline de umanitate și întru totul exemplare, dedicate agoniei unui tînăr scriitor *(Destinul Scriitorului Român Bogdan Amaru)*.

Cu independența socială a memorialistului, cititorul încearcă de asemenea o nedumerire dintre cele mai chinuitoare, poate cea mai chinuitoare pentru admiratorii lui Lovinescu. Drept este că el este o fire independentă, care și-a cultivat libertatea, restrîngîndu-se la un minim de obligații sociale; care a reușit din proprie voință să-și măsoare orizontul social cu raza cenaclului literar, prezidat și acesta de el; care nu s-a înclinat decît în civilități de bună educație; care, prin urmare, intim n-a fost decît cu sine, cu pasiunea sa literară, cu propria vocație, cu frumoasa carieră la care încă lucrează neobosit, dar mai cu seamă — mîndru, luciferic de mîndru. Și nu e vorba numai de *Memorii* (III), în care cultul eului literar devine devoțiune sacră, un fel de habotnicie necochetă la un artist; dar toate ultimele manifestări ale lui Lovinescu arată a fi plecate dintr-un centru de iradiație orgolioasă,

care înfrînge rigoarea stilului de exprimare și de ținută, atît de scump personalităților literare de felul lui.

Pentru noi, în memorialistică, al cărei principiu însuși implică orice libertate subiectivă, nimic nu este de nejustificat. Numai procesul interior nu-l înțelegem bine. Duce independența socială la un alt fel de robire? La robirea către sine însuși? Independență absolută nu este cu putință? Ciudate sînt mișcările inimii omenești!

CAMIL PETRESCU
SAU
DESPRE „AUTENTICITATE"

Frumusețea titlurilor stă în lapidaritate. Cum însă numai cuvintele abstracte sînt prin firea lor rezumative și deci lapidare, pentru paginile acestea ni s-a prezentat dintr-o dată ca titlu : „ideea de autenticitate". Dar sfîrșitul celor ce urmează va arăta că împreunarea cuvintelor de „idee" și „autenticitate" este cu neputință de realizat, deoarece înțelesul curent al cuvîntului „idee", abstract și generic, se respinge cu acela al „autenticității", înțeles concret și particular acesta. Încît, nemulțumindu-ne cu o lapidaritate numai formală, am preferat urîțenia acestui „despre autenticitate", adică despre preocuparea scriitorilor moderni de a fi autentici, de a realiza tensiunea vieții celei vii, ca să zic așa, dar și despre sforțarea critică de a recunoaște în opere pulsația vie și de a transforma intuirea autenticității în criteriu al judecății literare. Această chestiune a supus-o reflecțiunii noastre Camil Petrescu, prin volumul *Teze și Antiteze.*

De la autorul acestui volum de eseuri avem pînă azi două culegeri de versuri, cinci lucrări dramatice, două romane, un volum cu însemnări de călătorie, două de cercetări critice, precum și o serie imensă de articole, polemici, comentarii etc. În fața unei atît de felurite activități, judecata comună trece de obicei printr-o dezorientare, care se exprimă adesea în concluzia subînțeleasă, cînd nu vrea să fie jignitoare, că autorul a experimentat toate genurile literare fără să se hotărască a se familiariza cu vreunul dintre ele. Și așa stau lucrurile de cele mai multe ori. Despre un astfel de scriitor, Sainte-Beuve obișnuia să spună că este „niței poet, niței romancier, niței dramaturg, niței critic, niței eseist etc.", din toate cîte puțin și deci cu neputință a fi caracterizat lapidar.

Cu Camil Petrescu se întîmplă însă că, în oricîte direcții ale spiritului a lucrat pînă azi, activitatea sa a dus dintr-o dată la rezultatele cele mai pozitive, și felurimea acestei activități nu-i împiedică unificarea retrospectivă. Original în poezie, puternic în teatru, deosebit de interesat în critică, aprins în polemică și maestru incontestabil în romanul nostru modern, opera distribuită pe atîtea planuri poate fi totuși organizată critic în jurul unei modalități personale și personaliste, evidentă fără formulare și identificabilă fără mijlocire. Tendința la „autenticitate" îi unifică activitatea sa diversă.

În publicistica noastră militantă, cu alte cuvinte în acea publicistică a vremii care prin stăruință ostensibilă și oarecare paradă, dacă nu scandal, umple un deceniu sau două cu o anume atmosferă, un grup de tineri, azi scriitori formați, au pus în circulația anilor 1925—35 o serie de noi concepte. Să zicem concepte, deși orientarea acestor scriitori se îndreaptă în contra conceptelor, în contra mortificării vieții prin mijlocirea inteligenței, în contra rezultatelor logice și rezumative ale unei existențe omenești.

Foile noastre literare lărmuiau la un moment dat, ca de o gălăgie de școlari nesupravegheați, din care se puteau distinge vorbele: „trăire", „experiențialism", „valoare existențială", „asceză", „mîntuire" etc. ... În numele unor asemenea lozinci de viață proprie, s-a înjghebat repede o formațiune de luptă, un fel de unitate de șoc, numită „generație".

Mișcarea manifesta veleități de organizare; atrupamente tactice luau naștere, deși cultul sensibilității personale sau experienței proprii parcă nu tocmai la astfel de adiționări trebuia să ducă. Dar oricum ar fi, starea de spirit a deceniului amintit a fost răscolită de fermentul vitalismului, și chiar azi cîte o publicație dacă mai vociferează în numele „generației", operele unui Mircea Eliade justifică tămbălăul de mai acum vreo cîțiva ani.

Ideile însă au o istorie, care în cele din urmă se limpezește de la sine. Și în această perspectivă, la originea micului iureș „trăirist" găsim activitatea unui scriitor poate rău înțeles cîteodată de „generație", dar scriitor puternic, personal și generos. Principiul noii formulări de viață individuală este „autenticitatea", care la Camil Petrescu servește de nucleu

unei concepții. Lucrul devine evident la simpla citire a volumului de eseuri *Teze și Antiteze*.

De la articolul de aparență jurnalistică și pînă la studiul literar, totul în acest volum pornește dintr-o concepție unitară, dintr-un sistem de gîndire colorat de o sensibilitate intensă, se ramifică, după cum vom vedea, în direcțiile cele mai neașteptate, trunchiul ideii de autenticitate alcătuind în sfîrșit „arborele valențelor lui active".

Să încercăm așadar a lua cunoștință de substanța acestei cărți, mai înainte de a ne opri și lămuri asupra semnificației critice a autenticității. Încercarea este plină de dificultăți, deoarece Camil Petrescu, pentru un motiv sau altul, s-a oprit a-și da în vileag doctrina tutelară în toată întinderea și complicația ei de principii. Cu toate acestea, convingerile teoretice ale lui Camil Petrescu, dacă rămîn încă neîmpreunate de autor în jocul luminos al teoriei, pot fi deduse din modul cum judecă el realitățile literare, critice, filozofice, sociale și politice, pot fi adică recunoscute după indicațiile exterioare, ca torentele subterane după vuiet.

Punctul de plecare al gîndirii lui Camil Petrescu este bergsonist, iar dezvoltările — husserliene. Manifestările inteligenței noastre au ca obiect al cercetării filozofice devenirile vieții. Ceea ce prin natura sa este curgător, nu poate fi cunoscut ca realitate statică, fără a se aduce prin aceasta un grav prejudiciu naturii sale. Fenomenul viață cere din partea inteligenței cercetătoare respectul procesivității ei. Dintr-un astfel de punct de vedere rezultă aruncarea la coș a tuturor ustensilelor abstracte ale investigației filozofice, renunțarea la arsenalul de idei generale, părăsirea cugetării categoriale, și deci opțiunea sensibilă pentru concret, singurul mod de cunoaștere efectivă cu putință. De la „filozofia concretului" pornește Camil Petrescu, filozofia care se mulțumește să cîștige în adîncime ceea ce, la cea dintîi privire, pare a pierde în întindere. De altfel întreaga cultură modernă se înfățișează autorului ca fiind o multiplă manifestare a interesului pentru concret.

Eseul *Noua Structură* se cuvine comentat, pentru încercarea autorului, romancier de formulă nouă, de a stabili un raport de armonie între cariera sa artistică și orientările

abstracte, precum și pentru cadrul de problemă actuală a filozofiei culturii, în care romancierul se acordă cu teoreticianul.

Autorul *Ultimei Nopți de Dragoste...* deduce problematica psihologică proustiană, teoria prezentului conștiinței — moment provizoriu al devenirii trecutului, valoare de simțire directă și absolută — opusă procedeului deductiv al vechilor romancieri de persoana a treia în narațiune, din problematica superioară a epocii. Faptul de la care pornește Camil Petrescu, ca să explice opera lui Proust, este ceea ce el numește „noua structură", formulă globală în care filozofia, științele, pozitive și noologice, ca și artele figurează ca simple coordonate ale unității spirituale moderne. Baza lor de unificare constă în retragerea tuturor disciplinelor spiritului din abstracțiune și, firește, în sforțarea comună de a pătrunde fenomenul concret al vieții, care în locul tuturor dogmelor raționaliste își impune azi unica dogmă a curgerii lui perpetue. Așa încît Marcel Proust, cu maniera sa cunoscută de a-și pulveriza conștiința într-o succesiune neîntreruptă de momente autentice de simțire, nu face decît să participe, în măsura artei literare, la masoneria veacului, vrem să spunem la arhitectura ca și anonimă a veacului său.

Camil Petrescu, adoptînd așadar punctul de vedere al „stilurilor" culturale, mai precis spus, al ciclurilor, deosebește tipicul drept axă a vechii structuri, stil sau ciclu, împotriva căruia reacționează mentalitatea modernilor. Că literatura clasicistă mergea la caractere, la unitate temperamentală sau tipuri — este adevărat; că Proust ca și Camil Petrescu, romancierul, nu se îngrijesc atît de limitele definitorii ale personajelor — este iar adevărat. Numai că reacțiunea în contra tipizării, și deci mortificării prin tipic, ridicată de pe planul literar, de pe planul analitic, cu alte cuvinte, al tuturor celorlalte discipline în parte și așezată pe acela al filozofiei culturii, se anulează. Într-adevăr, dacă filozofia, științele, pozitive ca și noologice, și artele se ajută între ele pentru a da o nouă fizionomie lumii moderne, a cărei cea mai proprie trăsătură este valoarea vieții nealterată de nici o abstracție, părăsind — este drept — fiecare tipicul fiecăreia, nu mai puțin, prin concurența în aceeași direcție spirituală, toate la un loc respectă totuși tipicul mai larg al filozofiei culturii, după care ele totdeauna au fost simple corelate ale veacului.

Astfel se cunoaște cum clasicismul, cartezianismul și monarhia absolută, pentru cultura franceză, se grupează armonios în structura veacului al XVII-lea, după cum în același chip romantismul se înalță prin legătura cu idealismul filozofic și se consolidează prin democratizarea societății.

În ceea ce privește deducerea formulei proustiene din convergența spiritului nou, a căreia componentă literară devine astfel, Camil Petrescu, precum am semnalat, își definește propria sa metodă de lucru. Studiul, se înțelege, crește cu atît mai mult în interes.

În *Noua Structură*, studiu cu care se deschide volumul și prin al cărui titlu trebuie să înțelegem ciclul modern de cultură, găsim gruparea mai tuturor direcțiilor spiritului modern în jurul tendinței comune de restrîngere la faptul concret. Astfel în filozofie cunoașterea se îndreaptă azi „spre rădăcinile și misterele vieții însăși", schimbînd procedarea graduală și logică a celor vechi cu fulgurarea intuiției. Chiar în știința propriu-zisă, fizica și chimia modernă își nimicesc conceptele mecaniciste de mai înainte ; postulatele implacabile îndură criza pe care le-o provoacă relativitatea einsteiniană și „mecanica ondulatorie". Biologia, sub aceeași influență a ideilor vitaliste, trece la studiul „funcțiunilor". În medicină, preocupările despre boală în genere fac loc celor despre bolnav, de unde și vorba : „nu există boli, ci numai bolnavi". Fiziologia modernă nu mai consideră trupul un fel de mașină ; îl socotește organism a cărui natură se ascunde în secreținea glandelor interne, revelîndu-ni-se prin endocrinologie.

Avem azi „o problematică nouă a personalității", accentul nemaicăzînd pe „elemente, pe angrenarea lor subsumatorie, ci pe totalități, pe contururi instabile, dar fulgurant funcționale". Încît conștiința dispare din atenția psihologului, pentru a i se substitui inconștientul.

Poziția centrală a lui Camil Petrescu se sprijină din toate părțile pe stîlpi surprinzători. Vrem să spunem că doctrina autorului, născută din joncțiunea bergsonismului cu fenomenologia lui Husserl, se dezvoltă chiar în direcții neașteptate. Într-adevăr, în perspectiva *Noii Structuri*, nici politica nu rămîne nezdruncinată. Dintre mișcările de opinie publică, autorul respinge deopotrivă marxismul, ca și fascismul sau magismul, ca reprezentînd în chipuri felurite aceeași

strivire a individualității vii, și întrevede putința unui Stat noocratic, care, instaurat prin revoluția ultimă și nesîngeroasă, va asigura „primatul spiritualității" prin exclusiva conducere a intelectualilor, așa cum în Franța teoretizează un Ar. Dandieu, un Em. Mounier, un Robert Aron etc., doctrinarii recentei mișcări „personaliste" din 1932 (v. *Despre Noocrația Necesară).*

Rolul preponderent acordat intelectualilor în concepția unui astfel de stat să nu facă pe nimeni să apropie pe Camil Petrescu de Julien Benda, cum am văzut undeva. Căci frenezia rațională a celui din urmă nu are nici o legătură cu neliniștea vitalistă din *Teze și Antiteze.*

Cît despre literatură, ca să ajungem și la chestiunea care formează obiectul atenției noastre, artiștii moderni, sub puterea exemplului Proust, au făcut din roman expunerea numai a ceea ce cu adevărat le-a trecut prin conștiință, jurnal de experiențe proprii, literatură subiectivă, spovedanie intimă, care nu ia în seamă regula clasicistă a „caracterelor", acestea necuprinzînd atît putere de imaginație în alcătuirea lor. cît raționamente deductive; roman cu un singur personaj, autobiografie necesară, prin care ni se poate reda în chip exclusiv procesivitatea vieții. Orientarea vitalistă a spiritului modern formează pecetea timpului nostru. Sau, cum spune Camil Petrescu: „Dizolvarea noțiunilor solide, instalarea ipoteticului mobil, reorientarea atenției asupra actului originar, promovarea fluidului, a devenirii..." sînt tot atîtea caractere ale epocii. Iar Camil Petrescu socoate necesar sincronismul cultural. Încît, literatura sa se însumează noului ciclu de cultură prin temperatura ei unică, prin creșterea din faptul arzător al vieții, prin „autenticitatea" stărilor de conștiință exprimate, ca și prin refuzul consecutiv de a se opri asupra vreunei „intrigi" cu „caractere", „moment culminant" și „deznodămînt.

Dar contactul cu autenticitatea realității concrete nu este la Camil Petrescu numai sorgintea literaturii sale: este chiar principiu de valorificare critică a oricărei lucrări literare. Romanul ca și poezia trebuiesc deci să fie judecate în ele însele, fenomenologic și substanțialist, fără digresiuni psihologiste, istorice sau de orice altă natură. De altfel criteriul autenticității capătă în *Teze și Antiteze* o aplicare imediată. Astfel despre *Amintirile Colonelului Lăcusteanu,* criticul-fe-

nomenolog observă : „Personajul are toate arterele prinse în concret, e voluntar ca vieața însăși în impulsurile ei... și sub aspectul acesta, valoarea acestor amintiri este neobișnuită. E o sinceritate egoistă, neconștientă despre felul ei, nu construită din afară, ea crește din celulele ei proprii dezvoltate. Evoluate." Modalitatea și tehnica romanului polițist sînt respinse pentru lipsa de aderență cu viața, iar Panait Istrati este considerat pe baza faptului de a fi integrat literaturii mondiale „o parte din experiența milenară a simțirii românești".

Acum, după ce am văzut că *Teze și Antiteze* cuprind un fel de sistematică a concretului, o paradoxală sistematizare a ceea ce ar trebui să pară nesistematizabil, „principiul director" al lui Camil Petrescu ne apare limpede : este acea „autenticitate" care îi este atît de organică, încît stă la baza întregii sale activități și care fără îndoială a dus la nașterea „generației".

Dacă cititorul va deschide această carte, să nu-mi ia în nume de rău că n-am indicat nimic despre *Delimitările Critice* sau despre cele aproape două sute de pagini privitoare la problemele teatrului ; să constate singur agerimea vederilor, bătaia lor lungă, impresia radioactivă a emisiunii ideilor, fenomenul în sfîrșit de viață, cînd original, cînd numai intens cugetat, nealterat niciodată prin studiu erudit, realitate misterioasă a cărei matrice este un temperament unic între noi.

OPERA LUI MIHAI EMINESCU

Ca publicist, G. Călinescu a debutat cu oarecare întîrziere. Deşi făcînd parte din şirul cronologic al lui Şerban Cioculescu şi Pompiliu Constantinescu, fiind cu studiile academice chiar înaintea acestora cu doi ani, el apare ca nume literar în urma lor. Din cîte s-a putut observa, răgazul luat de scriitori pînă la hotărîrea de a se preda tiparului a întemeiat mai totdeauna cariere solide. Nimic mai firesc de altfel. Ieşirea de vreme în cîmpul literelor dă un fel de păgubitoare beţie a personalităţii, o dilatare uşuratică a sentimentului de sine, care nu poate fi atmosferă priincioasă pentru o pregătire temeinică decît în cazuri care de care mai neîntîlnite. Aşa încît judecata critică asupra activităţii lui Călinescu e cu putinţă să se dezvolte din acest punct atît de avantajos. Este adevărat că scriitorii, cu cercetare de sine, îşi amînă începuturile cîteodată şi dintr-o nefixare oarecare asupra formulei de manifestare. Cu Călinescu presupunerile arătate capătă amîndouă consistenţa trebuitoare.

Vom vedea cum la el atît învăţătura metodică deprinsă în Occident, cît şi acea anumită ezitare i-au însemnat cu toată evidenţa partea întîia a carierii. Deoarece însă, deocamdată, voi face încercarea de a prezenta pe om, aşa cum s-a înfăţişat el în exprimări mărunte şi, mai înainte de a întreprinde studierea vieţii şi operei lui Eminescu, să începem cu al doilea factor de temporizare a debuturilor sale, cu dificultatea de alegere, cu mişcarea de a îmbrăţişa şi respinge cîteva moduri de expresie. Cine ar avea gustul ştiu eu cărui poliţism moral ar putea să atribuie şovăiala aceasta, cît nu s-a trădat, dorinţei de a face un *coup de maître* din *le coup d'essai:* numai, cum am putea sonda şi, mai ales, pe ce am sprijini orgoliul tainic? Încît, părăsind genul detectiv al unei astfel

de cunoaşteri fanteziste, chiar dacă s-ar autoriza de la fapte ulterioare, să luăm cunoştinţă doar de nehotărîrile manifestate. G. Călinescu a publicat mai întîi versuri, destul de corecte, poate prea corecte, ceea ce arăta căderea lor de la înălţimea capului ; totuşi E. Lovinescu le dă loc în paginile *Sburătorului.* La scurtă vreme însă, criticul din G. Călinescu îmbrînceşte pe poet şi, singur pe poziţie, combate strălucit ; adică, „strălucit" — da, „combate" — nu tocmai ; exact ar fi : se afirmă, fiindcă militantismul critic, cu merite dar şi riscuri în confrerie, nu va caracteriza de pe atunci noul temperament. A scris poezii, a căror fire rece şi uşor abstractă l-a împins către critică ; a scris critică, al cărei stil savuros, alert şi împodobit l-a dus către roman *(Cartea Nunţii)* şi a rămas totuşi la critică. Pe această pendulare incipientă între formele literare ne sprijinim presupunerea că o şovăială uşor hamletiană i-a întîrziat sosirea între confraţi.

Dar, oricum ar fi fost, condeiul său s-a remarcat. Şi mai mult decît atît nu interesează. E. Lovinescu jubila în acest timp că în sfîrşit şi-a descoperit eredul spiritual, care, arătînd ca şi domnia-sa un trunchi umanist altoit cu năzuinţi moderniste, compunînd ca şi tinereţea domniei-sale un stil agreabil — foarte agreabil, să-i continue opera critică. Ce anume intervine de răstoarnă orientarea lui şi o dată cu ea nepreţuita jubilaţie a lui Lovinescu — nu ştim. Destul este că presupusul moştenitor al unui activ glorios, orice s-ar spune, dar şi al unui pasiv de duşmănii dîrze şi succes social cunoscut, sare, cu o sprinteneală de spirit admirabilă, pe poziţia „ortodoxismului" şi „misticismului". *Gîndirea* reprezenta în acea vreme o luptă în contra estetismului şi a intelectualismului de la *Sburătorul.* Călinescu, vacant parcă de convingeri teoretice, alcătuieşte un mic studiu, remarcabil prin formule neangajate, asupra poeziei cîmpeneşti a lui N. Crainic şi altul în contra lui Lovinescu, văzut ca molatecul Antinous din vechime. Propriu zis, aci se relevă el confraţilor ca scriitor de admirabile însuşiri prin studiile amintite cît şi prin acelea asupra lui M. Dragomirescu şi M. Ralea, primul ridiculizat mitologic, iar al doilea tratat dulce-amărui. Cum tovărăşia rece şi criticistă de la *Sburătorul* nu reuşise să-l seducă în conştiinţă, fiind liber adică, tînărul critic de atunci se simte învăluit din toate părţile de ceţuri mistagogice, în care apa-

riții albicioase îi făceau cu mîna să se apropie. Această viziune nu întîrzie să ia forma literară a unei discrete profesiuni de credință și astfel revista mistico-ortodoxă publică fulguratia noului ei colaborator : *De apparitione angelorum.* În definitiv, caracterul indubitabil al oricărei conversiuni este instantaneitatea, însuși prea învățatului Paul, în calea spre Damasc, Isus Cristos tot dintr-o dată arătîndu-i-se. Iar condeiul lui Călinescu scria cuceritor. Îl vedea toată confreria urcînd din succes în succes către conducerea și efectivă și nominală a *Gîndirii.* Să-l fi văzut însuși N. Crainic ? Să fi observat criticul că revista profesează nu atît misticismul cît ortodoxismul, în inaptitudinea lui rituală pentru mister ? Nu știm și nici nu căutăm. Fapt este că G. Călinescu dobîndește conducerea *Vieții Literare,* de sub direcția de *en tête* a lui I. Valerian, și brav pe cît de lucid, trezit din neguri, arcuindu-și pasul gigantic din Nordul turbure către liniștita și prea limpedea Mediterană, scrie *De disparitione angelorum.* Să recunoaștem deschis, amintind de imediata sa îmbrățișare cu rationalismul de la *Viața Românească* a lui Ralea, acesta în polemică vie cu *Gîndirea,* că n-am cunoscut pînă acum un temperament mai dramatic. Numească-l alții cum vor, pentru noi aerul de ingenuitate, de inocență, am zice chiar — de sfințenie al acestor, zică-le oricine, „gambade" spirituale ne-a arătat totdeauna valoarea lor artistică.

Nu este mai puțin adevărat că modul clătinat al debuturilor lui Călinescu va trebui cîndva raportat la mai secrete cauze, de structură — bineînțeles, obiect poate al cine știe cărui moralist, de vreme ce nesiguranța sau durerosul său hamletism, care i-a amînat debutul, a cuprins pînă și nobilele puteri de orientare ideologică.

După atîtea mișcări, G. Călinescu lucrează la *Adevărul Literar și Artistic* în articole și cronici literare. Ca orice cronicar săptămînal, el dă activității critice aparența unei trebăluiri obligatorii, apăsînd pe plictisul obligației, ceea ce amintește viața funcționărească ; înregistrează, cu aprecieri marginale, proza epică sau lirică a timpului, disprețuind nu știi ce anume mai mult : propria rubrică ? pe cititori ? pe autori ? Disprețul de cronică, mărturisit în cîteva rînduri, vine și el mai din adînc, legîndu-se de întîiul motiv, care l-a întîrziat

să apară între confraţi, de temeinica sa pregătire ştiinţifică. Deşi critici mari, cu săptămînala cărămidă a foiletonului, au edificat cariere durabile, totuşi Călinescu, socotind că e îndeletnicire măruntă aceasta, preferă să se dedice marilor lucrări de istorie literară. Ba nu se sfieşte a da să se înţeleagă în critica sa obligatorie — şi deci cînd complezentă, cînd prea aspră — că numai volumul scriitorilor poate fi luat de bază în judecata critică. Oamenii, în general, sînt însă solidari cu toate actele lor, fie mari, fie mici. Virtuozul care îşi disociază uluitor personalitatea, atrăgînd atenţia publică numai asupra unora din manifestările sale, nu face lege, riscînd a fi judecat ca şi ceilalţi după totalitate, impresie globală şi, mai cu seamă, organicitate. Astfel un om, ieşind în lume trenţăros, nu poate să fie apreciat în conduita lui după fracul din garderobă sau după faptul că a fost o dată văzut corect îmbrăcat.

Cu toate acestea, pentru frumoasele însuşiri dovedite de G. Călinescu, îl vom privi exclusiv în haina de gală a studiului său despre Eminescu, obiect al unor preocupări de ani de zile, strînse pînă acum în patru volume.

Scriind toate acestea la timp potrivit, ne-ar fi fost rezervate oarecari nedumeriri în legătură cu economia întreprinderii lui G. Călinescu. Căci, în adevăr, nu sinteza critică aşteptată aveam să găsim în cele două volume următoare, ci un prim capitol *Cultura Poetului* de 129 pg., descrierea operei de 518 pg. (200 pg. vol. II, iar alte 318 vol. III) precum şi înştiinţare despre încă un proiectat volum : *Eminescu în Timp şi Spaţiu,* prin care aşteptările noastre sînt iarăşi amînate într-un viitor oarecare. Ce anume va fi impus intercalarea acestor lucrări în planul primitiv ? Dar răspunsul unic nu-l putem căpăta decît arătînd cuprinsul ultimelor volume.

Capitolul *Cultura,* căutînd să precizeze sfera lecturilor poetului în filozofie, economie politică, matematici, filologie, literatură universală, ştiinţe pozitive, se motivează cu trebuinţa de a reacţiona în contra acelor fanatici care fac din Eminescu un *monstrum eruditionis,* cînd el era numai „foarte cultivat ca poet", în toate celelalte direcţii ale spiritului existînd în epocă oameni mai orientaţi. Socotim de-a dreptul eronat acest punct de vedere. Că noţiunea de cultură nu este echipolentă cu aceea de erudiţie, nu încape îndoială nici pen-

tru Călinescu ; dar într-un asemenea caz nu interesează cine era mai învățat în filozofie, în istorie etc. decît Eminescu pe vremea sa, ci care altul țesuse într-o mai înaltă sinteză de spirit personal diversitatea lui de preocupări. A compara, în frica adevărului cum pare a face Călinescu, pe poet cu toți contemporanii săi care în locul capului purtau cîte un fișier de specialitate, însemnează a greși de două ori : întîi, pentrucă raportarea cunoștințelor poetului la specialiști se face după discriminarea națională dintre cultură și erudiție ; iar a doua oară, deoarece capitolul se cheamă Cultura, adică suma lecturilor convertite în componentă a personalității. Altfel întinderea cunoștințelor interesează la un om cînd e vorba să i se stabilească excepționalitatea și nu modicitatea. Încît capitolul în chestiune este fals gîndit. Dar, mai departe. Trecînd peste dezacordul arătat cu autorul, nepotrivite pe concluzii tranzitorii, și admițînd că Eminescu n-a fost un erudit, întrucît ne pregătim astfel pentru înțelegerea deplină a operii lui ? Cu ce ne sporește pregătirea, cel puțin ? Neputînd avea răspunsul la îndemînă, capitolul respectiv rămîne așa dar nu numai gîndit arbitrar, dar și arbitrar introdus în economia lucrării.

Descrierea operei, a manuscriselor de fapt abandonate de poet, selecționează analitic ineditele eminesciene, aflate în păstrarea Academiei Române, justificîndu-se pentru autor ca „o restaurație a gîndirii poetice a lui Eminescu în temeiul tuturor scriptelor" legate cu linii „ca în reconstrucțiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte". Amăgeau condei ! cum se spunea altă dată. Sîntem noi în situația arheologică de a recompune în probabil viața spirituală a marelui poet ? Dă naștere opera lui existentă și întreagă la întrebări, care să nu se dezlege decît prin cioburile manuscriselor inedite ? Nicicum. „Mozaicurile" eminesciene așteaptă intacte pe acela care prin interpretare să le ridice din admirația oficială în admirația lucidă a timpului nostru. Și nici o „foae risipită" din cîte frunzărește Călinescu nu vădește, ca să-și legitimeze dreptul la analiza critică, o nuanță nouă în alcătuirea morală a lui Eminescu. După o expresie a poetului, aplicată însă hîrtiuțelor sale, florile „în calea de-a da roade cele mai multe mor". Și cînd fructul împlinit așteaptă alături, numai alte

preocupări (în speță : excesiv scrupul științific) decît determinarea gustului și naturii pomului pot face să întîrziem asupra unor muguri chirciți. Să admitem însă că răsfoirea manuscriselor inedite ar fi o treaptă de atmosferizare necesară înțelegerii depline a poetului, ar aclimatiza pe cercetător cu poezia ce va studia. Cititorului, care prin Călinescu va dori să se lumineze asupra lui Eminescu, îi va fi tot atît de utilă ? Nu va trebui Călinescu, folosindu-se eventual de vreun inedit pentru clasificarea operei propriu zise, să se refere citind acel inedit ? Așa încît, fie că se va întîmpla această improbabilă raportare, cititorul va cunoaște la timpul potrivit atît cît îi va fi trebuitor din manuscrisele netipărite ; iar descrierea ineditelor, simplă rezumare, din volumul III al *Operei* va sta necconsultată și față de lucrarea întreprinsă — nearhitectonică, balonîndu-l inexplicabil. Căci Eminescu, cel necirculant, interesează în măsura sprijinului dat celuilalt Eminescu, cel viu, care circulă. Iată, oricît de pe scurt, ceea ce îndeamnă ca ultimele două volume ale lui Călinescu să fie socotite ca un fel de vărsare a fișierului în cîteva cărți, accident de compoziție a studiului general.

Că planul primitiv al cercetării a fost stricat după apariția *Vieții,* autorul însuși mărturisește. Cauza : „Lipseau cunoștințe satisfăcătoare despre împrejurările în care s-a ivit opera lui Eminescu și, cu toată bogăția aparentă a bibliografiei, o iccană dreaptă asupra întinderii și legăturilor ei lăuntrice". Probitatea intelectuală cerea fără îndoială răscolirea de material pe care am văzut-o ; numai că aceeași onorabilă aplecare a spiritului trebuia, negăsind printre indice nimic relevant, să-și lase între zidurile Academiei această trudă nerodnică, servindu-se de ea doar ca de o rădăcină ascunsă pentru creșterile viitoare.

Cu încheierile modeste ale ultimelor două volume, deși impresionante ca număr de pagini, economia lucrării suferă, prin lapsul curb-enorm al peniței autorului, cît și prin știința sa, de o excrescență împovărătoare ; în neputință de a o justifica organic nici cu *Lămuririle* lui Călinescu și nici prin rezultatele dobîndite, sîntem siliți să presupunem că o intenție neașteptată sau extrinsecă a deformat schema inițială a cercetării. Să fi reapărut spiritual oscilator, care dramatizase

începuturile unei cariere critice precum am văzut? În orice caz, indicatorul de direcție, după cele arătate, se poate spune că a manifestat ciudate nervozități, determinînd neînțelesa exorbitare a ultimelor volume. Ocolul acesta umflă nefclositor lucrarea, servind incontestabil ideea de monumentalitate a cercetării, idee care ar putea fi acea forță extrinsecă deformantă.

Dar însemnînd toate acestea cu același sentiment al adevărului cu care am remarcat valoarea volumelor dintîi, nimic nu este de natură să zdruncine cumva nădejdiile puse în numai amănuntul „studiu critic propriu-zis".

Strîngînd laolaltă concluziile ne vom încredința definitiv despre temperamentul său critic deosebit de interesant. Cu un debut amînat din scrupul de pregătire intelectuală dar nu mai puțin și dintr-o încă nelămurită bine cercetare de conștiință; cu începuturi, o dată manifestate, remarcabile, deși pendulînd între genurile literare; optînd pentru modalitatea critică a literaturii în cele din urmă, fără a împiedica dezvoltarea acestor mișcări oscilante, don juanism efectiv al atitudinilor, Călinescu ca nimeni altul între noi știe să combată cu același scump condei pentru toate concepțiile. Puterea de a se umple și evacua, ca o pompă aspiratoare-respingătoare, de ideile grupului în care temporar și-a scufundat sorbul, cu decsebirea de mecanismul amintit că acesta nu funcționează responsabil, trebue însă considerată — desigur — numai o prea înverșunată experiență de sine, sîcîire prin împrejurări a acului de direcție și poate cîteodată ca ezitare mai adîncă. În ceea ce privește critica propriu zis literară, Călinescu aduce totdeauna intuiții directe și noi, cu toate că le exprimă suspect de subtil, făcînd astfel să se înțeleagă cum că ar lucra sub rigorile unei cenzuri intime, care n-ar putea fi numită tocmai auto-critică. Vrem să spunem că el posedă într-un chip fericit suprema artă a elogiului anulat discret prin însăși formularea lui, ceea ce în ordinea expresiei se traduce cu minunata facultate de a-și rafina pînă la nerisc caracterizările. Însușirea critică fundamentală așadar există, fie că fermitatea aserțiunilor uneori are aerul de a socoti talentul de scriitor al criticului cam periculos. Nu am fi semnalat toate acestea, din care numai sentimentul unei obscure stînjeniri la Călinescu așteaptă nededus încă, dacă el însuși n-ar fi avut conștiința

lor. Căci a prețui mai mult, după cum s-a văzut, studiile de cultură în general și de istorie literară în special, decît eseul sau estetica aplicată la actualitate, însemnează cît de cît, făcînd totuși cronica săptămînală, un inconformism conștient la foiletonul din care vrei să evadezi. Nici vorbă însă că pricina de căpetenie a acestei orientări mărturisite stă nu în plictiseala de responsabilitate sau în extenuarea acrobatului, cum greșit s-ar putea subînțelege și ceea ce ar da falsa impresie de refugiu — cît în temeinica pregătire științifică, ce caută foarte legitim putința mai largă să se exprime, a criticului.

Astfel înarmat, G. Călinescu s-a destinat pentru un șir de ani studiilor eminescologe. Cultura noastră simțea această nevoie. Pînă acum, fruct al muncii sale pe cît de dîrze pe atît de talentate, au apărut patru volume : *Viața lui Mihai Eminescu* și *Opera lui Mihai Eminescu* (vol. I, ed. Cultura Națională), *Opera lui Mihai Eminescu* (vol. II și III, ed. Fund. p. Lit. și Artă), fiind să mai urmeze încă, potrivit încredințărilor autorului, Eminescu în timp și spațiu precum și „studiul critic propriu zis către care țintesc toate sforțările de pînă acum".

Dacă într-adevăr acolo „țintesc toate sforțările", cum putea Călinescu să afișeze răsturnarea în importanță a eseului critic față de restabilirile istoriografice și întrucît studiile critice asupra scriitorilor din trecut, independent de valoarea celui ce studiază, ar sta mai sus față de cele asupra contemporanilor ? Pentru că la aceștia istoria literară e mai necontroversată ? Destul de curios !

Despre primele două volume, apărute la Cultura Națională n-am avut prilejul să scriem. Am fi spus despre cel dintîi că între biografia științifică și aceea romanțată introduce un nou tip de vieți scriitoricești, că spre deosebire de Eminescu — desfăcutul de cele pămîntești, aerianul, sublunarul, imagine moștenită de la Maiorescu, Caragiale etc., ne prezintă un nou Eminescu, lipit de viața elementară a naturii, am fi arătat resursele excepționale de scriitor ale biografului, încheind cu aprecierile cele mai nereținute asupra opului și autorului în general ; iar despre al doilea volum am fi căutat să afirmăm, avînd ocazia, că umple mult dezbătuta scluție de continuitate

dintre pesimismul eminescian și optimismul combativ politico-social, pe acesta deducîndu-l foarte plauzibil din chiar schopenhauerismul poetului, pe baza adică de îndreptățire la existență a speței și nu a exemplarelor ei, a instinctului și nu a conștiinței, a națiunii și nu a individului, — am fi adăugat că interpretarea dată astfel ziaristului, pedagogului, sociologului, economistului etc. ... din Eminescu se leagă strîns de naturismul poetului intuit atît de sigur în biografie, admirînd în mod vădit organicitatea dezvoltării într-o lucrare atît de cuprinzătoare, am fi dovedit cum cu scriitorul Călinescu merge în același pas alert mînuitorul de concepte filozofice Călinescu, conchizînd în sfîrșit cu bune nădejdi asupra viitorului, „studiu critic propriu zis" despre opera propriu zisă a poetului.

VALORI

„Am auzit odată două domnișoare, studente la Fizică, discutînd o problemă din specialitatea lor. Discuția era contradictorie. Una avea argumente, cealaltă nu prea. La un moment dat, cea care nu mai avea ce spune i-a zis celeilalte :

— Așa îmi trebuie mie, dacă stau de vorbă cu o tuberculoasă !"

Anecdota este din cartea lui Ralea și servește de ilustrație la următoarea definiție a omului inteligent : „omul inteligent este acela care nu confundă niciodată punctele de vedere". Mai departe, în aceeași chestiune, urmează o confruntare între această definiție și caracterele inteligenței, după psihologul A. Binet, care se constată în stare de implicație în puterea de a nu confunda punctele de vedere.

M. D. Ralea dovedește a fi stăpînul unei astfel de gîndiri discriminatorii. Care să fie adevărul în procesul psihologic al curajului ? „Pentru o luciditate perfectă, care ar fi conștientă pînă în ultimele detalii de pericol, curajul ar fi imposibil. A fi curajos înseamnă a alege din diferite alternative o ieșire. Înseamnă a cîntări între mari inconveniente, dar nu a alege pe cel mai grav din ele ; înseamnă a paria pe o posibilitate, dar nu pe cea mai dezastruoasă. În alegerea mijloacelor, nimeni nu este complet absurd, nimeni nu merge garantat la moarte, fiindcă aceasta ar însemna sinucidere, și o operă de curaj e tocmai o salvare. Prin primejdii enorme, dar totuși o salvare. Astfel trebuie să presupunem că acel care înfruntă moartea pentru un scop oarecare nu e complet conștient de ce are să i se întîmple, fiindcă imaginația va conține toate posibilitățile, minus aceea care-l va doborî, deci că un fenomen de distracție sau de obsesie — ceea ce e totuna — îi reduce cîmpul conștiinței la un spațiu cu mult strîmt. De cele mai multe ori curajul se reduce la un moment de distracție. Sufletul preocupat în altă parte uită pericolul care-l

pîndește. Fără să scădem prea mult acest sublim, am zice despre curaj că e o neglijență" *(Psihologia Curajului).* Cine nu recunoaște ascuțimile oțelite ale instrumentului cu care, în rîndurile acestea, autorul separă situațiile morale ?

Actul de curaj este un complex moral, care în anumite împrejurări, deși poate fi fatal curajosului, devine salvator unei obști. Într-adevăr, nimeni nu poate concepe valoarea eroismului decît în legătură cu salvgardarea unor interese colective.

Este sublim acela care cu riscul propriei vieți răpește dintr-o casă incendiată copilul rămas în leagăn. Desigur. Dar cine cotează de „sublim" actul acesta ? Privitorul, privitorii — societatea, aceia ce sînt în starea de a-și preciza în liniște riscul întreprinderii. A te strecura printre primejdii cu succes bun este dovadă de inteligență excepțională — spune lumea, care, după măsura actului de curaj, își distribuie stima sa distinctivă pentru bravi.

Nu, declară Ralea ; este dovadă de inteligență strîmtă sau — în cazul cel mai avantajos — strîmtată momentan. Eroismul presupune o săritură din nivelul comun — e adevărat ; dar adevărul moral în calificarea faptului eroic nu-l dă perspectiva publicului asistent sau comentator, ci perspectiva individuală de o clipă a eroului. Așadar să nu confundăm punctele de vedere (colectiv-particular, în situațiile de curaj) sau, dacă ni se prezintă învălmășite, cum avem cazul discutat, de interesul ori morala (interese sublimizate) societății, să le despletim — deoarece numai astfel vom putea descifra adevărul pur.

Am ridicat în atenția cititorului *Psihologia Curajului,* pagina analizată purtînd în ea semnificația mai generală a întregului volum. Cartea de *Valori,* ce ne preocupă, sau — mai precis — de noi valori, rezumă în pagini incisive o metodă de judecare a locurilor comune curente, precum și o atitudine a spiritului.

Metoda stă în adoptarea unui criticism disociativ aplicat în revizuirea impurelor, dar sacrosanctelor adevăruri sociale ; ea este cunoscută mai ales de la Rémy de Gourmont. „Sînt două moduri, scrie acesta în *La Dissociation des Idées,* de a gîndi : sau acceptăm ideile și asocierile de idei așa cum se întrebuințează ele de obicei, sau ne dedăm, pentru uzul nos-

tru personal, la noi asocieri și, ceea ce este mai rar, la noi disocieri de idei."

Ralea disociază diverse aglomerate de judecăți sociale, care formează ceea ce numesc lucizii „prejudecăți" și astfel eroii sînt nu proști, dar insuficient prevăzuți cu inteligență; recunoștința este, după Ralea și metoda disociativă, imorală — deoarece obligă pe cel îndatorat să recunoască în defectele, nedreptatea, cruzimea eventuală a binefăcătorului calități, spirit justițiar, generozitate (condamnare veșnică la minciună); „arta pentru artă" nu înseamnă ridicarea preocupărilor de frumos deasupra realităților sociale, ci dimpotrivă formula aceasta consolidează legăturile artei cu o anumită societate și, prin introducerea noțiunii de „lux spiritual", îi afirmă extracția socială nobiliară; Don Juan nu prețuiește femeile, ci le urăște — este un misogin; sînt eroii lui Caragiale imorali? — de loc, sînt dimpotrivă „sănătoși sufletește" și „patriarhali" și tot astfel mai departe. Ralea ucide erorile unei societăți, trecîndu-le printr-o neînduplecată examinare criticistă, și ajunge la aparente paradoxe, adevăruri adică ale unui alt punct de vedere decît cel comun.

Aceasta îi este metoda, pe care o mînuiește cu ingeniozitate, cu strălucire, deși cu vădită plăcere enunțiativă numai. Sîntem pe punctul de a însemna că Ralea parcă lucrează, dimpreună cu alții desigur, la scrierea unor noi table de valori morale, estetice, sociale etc., pe baze riguroase de inteligență individualistă.

Spre surprinderea noastră însă, la pagina 58, citim în *Elogiul Banalității:* „Efectele de excepțional sînt valori ieftine, simplu de realizat. Atenția se fixează foarte lesne pe excitații intense. E mult mai greu însă să o atragi fără focuri de revolver și fără foc bengal." Ce este banalitatea în artă? „E suprema artă a exprimării personalității, artă de discreție, de pudoare (așa spunea și A. Gide, despre clasicism însă, *n.r.*), de adevăr condensat și mascat cu cotidian, astfel ca să nu supere pe nimeni, să lase oricui libertatea de a o adopta ori nu."

Ne găsim în fața unei conștiințe mult mai cuprinzătoare, după cît se poate vedea. Ralea prețuiește rezultatele inteligenței sale corosive în interesante disocieri, dar se îmbie și cu gustul colectiv de grup social al esteticii clasiciste. Mai mult încă.

Autorul acestor *Valori* atît de diverse, întreținîndu-se asupra ritmului colectivizant al noilor societăți, în *Între Etern și Efemer*, precizează cu oarecare vaticinație: „Ceea ce decade vertiginos subt ochii noștri e vechiul ideal individualist. Personalitatea, cea mai înaltă perfecțiune, elaborat al secolului trecut, se destramă evident. Noua civilizație va fi o civilizație de mase, o civilizație colectivă. Vom asista la domnia grupului. Uniformizarea și omogenitatea vor preface societatea într-o suprafață lucie, fără relief, ca marea liniștită, fără valuri. Un conformism impecabil va deveni normă de viață. Orice originalitate, orice veleitate de independență va apare nu numai periculoasă, dar și urîtă. Va răsări, cu siguranță, o estetică a anonimatului."

Ne întrebăm acum, după ce cunoaștem modul disociativ de judecată al lui Ralea, care este atitudinea sa de spirit? La care ciclu de civilizație aderă întocmirea sa morală? Este cu neputință a aplauda cu aceleași mîini două spectacole sociale contradictorii, două estetici opuse, două morale vrăjmașe. Ne mărturisim surprinderea, din care abia pag. 119 din *Valori* ne mai trezește oarecum: „A voi să trăiești lucid și sterp, trist și fără narcotice, adică fără principii, înseamnă a căuta o viață grea de ispășire. Adevărul e o grea expiațiune..." Și dacă mai sprijinim aceste fraze pe altele de pe pag. 25: „Sărăcia de minte duce încet și monoton la unitate, la sistem, la obsesie (observația poate fi verificată și în patologia mintală: cei cu mintea slabă sînt de obicei dominați de idei fixe). Inteligența adevărată... combate congestiunea vieții în capitole absorbante..." ne lămurim deplin.

Retrăgînd ceea ce am afirmat, cînd credeam că putem desluși la Ralea nu numai o metodă gourmontiană, dar și o atitudine a spiritului, ne formulăm astfel judecata asupra lui: M.D. Ralea este un amant fierbinte pentru idei, un *docte en volupté* al ideilor, niciodată însă un soț necăjit al vreuneia. De altfel autorul se găsește acoperit în acest interesant libertinaj abstract de Hegel, care face, pentru explicarea situațiilor contrare ce constată, să coincidă „realul cu raționalul" (citat în *Valori*); și chiar patronul Gourmont, deși necitat, îi sare în ajutor: „divorțul domnește în permanență în lumea ideilor, care este lumea amorului liber". Ne pare rău că nu putem urmări la Ralea ecourile de sensibilitate pe care i le deșteaptă aplecarea sa de Don Juan al abstracțiunilor. Sînt în *Valori*

cîteva semne clare despre aceasta ; o anumită interpretare a lor ar duce la concluzii pasionante.

Volumul *Valori* este o carte de teoreme morale, estetice, sociale, politice etc., enunțate apodictic, dar demonstrate cu strălucire, deși în mare viteză — pe ton și stil de vervă orală într-un tren de lux și plăcere. Ralea nu are nici un gust pentru specialiști și nici o stimă față de trebuințele moderne de specializare ; direcțiunile cele mai diverse ale spiritului îl solicită egal — dar Don Juan cochetează cu toate fie pe rînd, fie în același timp, totdeauna frenetic.

Și totuși micile eseuri nucleare ale lui M.D. Ralea sînt poate asemenea cu acei icebergi plutitori pe mările Nordului, al căror volum de impresionante proporții se află nu deasupra apelor, ci dedesubt.

TUDOR VIANU DESPRE ION BARBU
SAU
CRITICA ȘI POEZIA

Despre cercetarea critică a lui Tudor Vianu asupra poetului cu șapte lacăte Ion Barbu, ca despre orice altă lucrare de aceeași natură, am dorit să scriu dintr-un sentiment de veche și nesatisfăcută pîndă vînătorească în ceea ce privește făptura sălbatică a poeziei. O experiență personală, a cărei întărîtare singur o cunosc, m-a făcut să desnădăjduiesc de a putea vreodată privi poezia în marii ochi limpezi de căprioară a înălțimilor. Cînd o presimțeam, totdeauna neîmblînzită, înarmîndu-mă cu cele mai complicate prevederi, căutam să-i astup fugile cu ocoluri, ale căror lungimi de cerc le reduceam riguros pînă ce vînatul, fie că fulgera prin tufărișul inextricabil, fie că, în centrul calculat al trudnicelor încercuiri, constatam că lăsase lăcomiei omenești — cum, nu știu — culcușul cald, cu mirosul tare al trupului dispărut. Poezia este o sălbătăciune care nu doarme. Vînătorii consumați ajung însă la dulci perversiuni fără nocivitate, la salvatoare substituiri de scop, ascultînd cu plăcere, în recompensa țintei irealizabile, cornul pădurilor, sarabanda de hăituieli și ecouri ale acestui hallali, întîrziind cu privirea pe tufișul vibrător în care veșnic se disimulează vînatul. Aceasta este aventura poeziei și despre ea nu-mi simt aptitudinea de a vorbi în alți termeni. De aceea comentariul lui Vianu, ca orice încercare de cuprindere explicativă sau teoretică a fenomenului poetic, mă interesează prin ceea ce bănuiesc că va putea adăuga la aproximările nevredniciei personale.

Tudor Vianu a avut o tinerețe lirică, din care, exprimînd cu strălucire antologică strofele intitulate *În Vie (Se vede că ne tragem din neam de podgoreni...)*, de accent prepillatesc, era sortit să iasă, prin înălțare către muchiile ninse ale

inteligenței, semnalul acestei evoluții putînd fi considerat un scurt poem meditativ, *În Turn* — mi se pare — (*Privesc de la fereastra cea mai naltă...*), publicat în *Sburătorul*. Au urmat popasuri provizorii în cîmpul criticii literare militante, încredințîndu-i-se chiar un foileton de ziar repede părăsit, pentru ca Vianu, de atunci și pînă azi, atras de cugetarea pură — inactuală, să devină autorul numeroaselor cărți de idei, dintre care cea mai recentă este *Estetica*, vol. I. Un destin cerebral se împlinea așadar sorbit, din regiunile speculative, de o vocație precisă ca o maree de puterile cerești. Și astfel se face că subțirele silf de fum al poeziei din tinerețe, ridicîndu-se din căminul actualității imediate, s-a risipit ca să nutrească azi înalte abstracțiuni, reci transparențe, de unde filozoful dacă mai coboară cîteodată — e spre a se ocupa de Lucian Blaga și Ion Barbu, poeți ai unui transcendentalism diferit, dar transcendenți amîndoi și deci familiari oarecum comentatorului; sau, mai probabil, nu coboară de loc, ci aceștia îl ajung — socotește criticul — cu piscurile lor. În sprijinul acestui mod de a vedea conștiința de sine a lui Vianu, îmi vine chiar studiul său Ion Barbu, în care toată bibliografia critică despre poetul studiat se află sub interdicția unei suverane ignorări. Nu știu dacă aceasta este, și în ce măsură, metoda cea mai nimerită. Asupra poeziei, ce se refuză sieși, a lui I. Barbu au scris eseuri remarcabile pînă azi E. Lovinescu, Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, I. L. Cantacuzino etc. ... A nu ține nici o socoteală de vederile acestora însemnează în mod fatal a-i repeta fără nevoie. Faptul, care putea fi înconjurat, se întîmplă lui Vianu. „Am nesocoti un aspect esențial al poeziei lui Barbu, scrie el, dacă n-am ține seamă de acel fel al său de a considera înfățișările lumii în dependență de arătările cerului." Și urmează caracterizări ca „expresia sentimentului de relație cu cerul și stelele", „un zvon de influențe mistericase circulă necontenit între pămînt și cer", „ancorări în astral", „viziune cosmică". Cu mai mulți ani înainte, G. Călinescu fixa cu privire la poezia lui Barbu aceleași valori: „sentimentul dependenței de astre", „lirism astronomic", „fior astral", „sens al lumii, privit din infinitul firmamentului, legat de fenomenalitatea noastră prin fluxuri astrale", „misticism theurgic", „chemări din Cosmos". Dar mai nainte de a-mi formula nedumeririle, datorez conștiinței mele și lui

Vianu o precizare. El pune în circulație sau, mai exact, propulsează alături de alții în atenția publică pe un poet obscur, cu mijloace de exprimare însă a căror limpezime se recomandă în sine peste valoarea judecăților critice. Metodica dificultății, aplicată de Barbu poeziei sale, punct interesant al unei estetice mai generale, se desfoaie în plină lumină sub puterea stilului, remarcabil prin lipsa de pretenție neologistică, al lui T. Vianu. În altă împrejurare, m-am exprimat destul de categoric în contra unei critici, ruptă de la îndatoririle ei de oficiu public, pe care am numit-o oraculară. Așa încît mă bucur de a nu fi pierdut prilejul, elogiind însușirea de claritate ca pe un principiu de desfătare autonom la criticul de azi al lui Barbu, să ridic încă o dată, oricît de fugar, chestiunea aceasta, în care se pot desluși rosturile mai adînci ale criticii literare. Cum caută a cuprinde cartea care ne interesează pe poetul Ion Barbu ? Un prim capitol, *Ion Barbu și Obscuritatea în Poezie,* dezvoltă deosebirea, poate arbitrară, dintre obscuritate — considerată „efectul unei caducități" — și ermetism — privit ca „stil". Ermetismul ar fi astfel, la autorul *Jocului Secund,* o stare complexă de suflet, în care „ideea... figurează... ca o posibilitate a poeziei" ; ar fi apoi dificultatea spulberată prin lectura activă, colaborantă ; ar mai fi înzestrarea limbajului cu noi și nebănuite latențe de natură matematică ori astronomică și, în sfîrșit, ar consta de asemeni în violente contracțiuni stilistice. Cel de al doilea capitol, *Etapele Poeziei lui Ion Barbu,* afirmînd o „structură polivalentă" de „ritm bruscat", se împarte în *Ion Barbu și Parnasienii, Ciclul Ermetic,* acesta din urmă despletindu-se metodic în *Mitul Oglindei, Spiritualism, Treptele Viziunii, Joc și Limbaj.* După Vianu, în gust parnasian, „Ion Barbu evocă Grecia misterelor eleusine și a culturilor orgiastice ale lui Dionysos", spre deosebire de Leconte de Lisle și Hérédia cu Grecia lor „mitologică". Ca mod de a trata un astfel de material i se alătură poetului nostru alegoriștii Sully Prudhomme și J. M. Guyau. Din *Ciclul Baladic și Oriental* criticul pune în vedere un naturism fraged, în care descifrează nu înțeleg ce „dionisianism mai însumat" pentru a stabili legătura de substanță cu maniera dintîi ; sprijină pe teoretizări discutabile în jurul unor subrealități orientalo-balcanice ale sufletului românesc, ca și poetul însuși de altfel, bucățile de pitoresc turc, iar ca mo-

dalitate a expresiei relevează foarte concludente apropieri folclorice. *Ciclul Ermetic* comentează după grupările arătate acel *Joc Secund,* care reprezintă, în cel mai energic moment, sforțarea involutivă a poeticii lui Barbu ; două poezii, una menționînd puritatea imaginilor reflectate în oglindă, iar cealaltă figurînd categoric confruntarea conștiinței cu ea însăși, conțin pentru Vianu material suficient pentru a edifica „mitul oglindei", formulă fără cuprins verificabil. Aspirația poetului de a se contopi în „principiul suprem al lumii" este interpretată însă convingător drept un act spiritualist de abandonare a creațiunii imperfecte. Peisajele matinale, serale — în orice caz pămîntești, apoi astrale și, în sfîrșit, simpla funcțiune a vizualității — sînt socotite ca urcări progresive ale viziunii poetice. Toată această încordare către valorile ideale se exprimă însă prin jocul de rime interioare, asonanțe generoase (mugur — bucur), aliterații, clocote, silabice, cuvinte inventate și chiar prin forțarea raporturilor limbii, concluzia studiului lui Vianu rezumîndu-se în ultimul capitol, *Perspectivă,* la faptul că, alături de Lucian Blaga, Ion Barbu este un „poet metafizician". Și autorul nu se înșală asupra aparaturii poetului.

Dar mai mult decît îndreptățirea afirmărilor critice ale lui Tudor Vianu, mă interesează pentru un moment modul general al criticii sale. El, așa cum precizează crocian în recenta *Estetică,* recomandă o critică „descriptivă și explicativă". Cartea rezumată mai sus îi ilustrează teoria cu îndestulare. Numai că ascuțimile analitice, cu al căror complement necesar aplecările descriptive și explicative devin operante, nu trebuie împrumutate de la poeții înfățișați, deoarece informațiile lor constituie un material critic dacă mai întîi realizările poetice singure le implică și pun în nediscutată evidență, deși chiar în această împrejurare se dovedesc de prisos. Vianu află astfel de la Barbu însuși că, în versul „Atîtea clăile de fire stîngi", cuvîntul „stîngi" este atributul care în geometrie desemnează curbele spațiale, pentru ca în alt vers, „Stîngi cuburi șubrede intrate...", același cuvînt să înlocuiască pe stîngaci. Aceasta nu poate fi explicație mulțumitoare. Cît privește analiza poeziei, de toată limpezimea, *Ritmuri pentru Nunțile Necesare,* criticul transcrie de-a dreptul interpretarea încredințată lui de însuși poetul : „...Mercur, în interpretarea lui Barbu : duh al

inteligenței..." Puterile analizei înțeleg să se informeze de vigoare de la poezia realizată și nu de la poet, cu atît mai mult cu cît Barbu are un savuros gust al mistificării criticilor. E. Lovinescu de asemeni, întemeindu-se odată pe conversația cu poetul, scria cu privire la caracterul producției sale că este vorba de „revărsarea visului în viața reală" (formulă pe care în aceiași termeni cititorul o poate găsi în *Aurélia* lui Gérard de Nerval), pentru ca mai tîrziu Barbu să protesteze în contra esteticii suprarealiste a onirismului. Așadar, a recurge la destăinuirile poeților asupra operei proprii este cînd inutil, cînd primejdios : inutil, cînd opera le cuprinde vădit, sau cînd nearătîndu-le ea nu se poate valorifica printr-o intenție rămasă extrinsecă, și primejdios, cînd poetul consultat dispune de o fantezie bogată în resurse bufe.

Critica explicativă, așa cum B. Croce a circumstanțiat-o, presupune teoretic anexarea unui minim de istorism probant, care în practicarea criticii de artă impune la rîndul său cunoașterea și cercetarea izvoarelor. T. Vianu cunoaște și semnalează punctele de obîrșie ale poeziei lui Barbu. (Poate estetica poetului nu o identifică îndestulător, cititorul putînd să creadă că versurile formînd două sau trei catrene de fiecare poezie s-ar grupa „după modelul *Stanțelor* lui Moréas", ceea ce nu este decît o asemănare de suprafețe. Dimensionalitatea minimală, redusă cu strictețe la momentele într-adevăr comburative ale emoției estetice, provine de la un patron, Edgar Poe, nedreptățit de critic.) Adîncirea însă a izvoarelor, lărgind cunoștința despre artist, ferește de rătăciri regretabile. După ce, în subcapitolul *Joc,* Vianu enumeră procedeele formale ca monorima, rima interioară, asonanța rarisimă, jongleria silabelor, adaugă : „Este de prisos să spunem că poezia lui Barbu nu se rezolvă într-un astfel de joc, cum era cazul pentru parnasieni sau chiar pentru un Mallarmé, de vreme ce a trebuit să-i recunoaștem un conținut de intuiții spirituale". Să fie vorba de acel Mallarmé, care a pus în circulația poetică a lumii moderne valorile virginale ale increatului ? Aceasta este cea mai gravă afirmație a lui Vianu, depănată din faptul de a ocoli tratarea în adîncime a izvoarelor lui Barbu. Din refuzuri de concrețiune, semnificînd o direcție a spiritului către puritățile precreative ale universului, Mallarmé a edificat schelele acelor străvezii „ab-

sențe", pe care a urcat Valéry *(...l'univers n'est qu'un défaut dans la pureté du Non-Etre,* admirabile versuri proaste) și urcă de asemeni și poetul nostru *(Oul Dogmatic).* Dar conținutul acesta de „intuiții spirituale", împrumutat în întregime de la Mallarmé, nu formează nicidecum realitatea organică a structurii lui Barbu ; ci este, ca să-i zic așa, o aluviune culturală. Mă întăresc asupra acestui punct de vedere printr-un citat din Tudor Vianu : „Nu cunoaștem în întreaga literatură un alt poet care să fi îndrăznit a-și propune dificila temă a trecerii de la neființă la viață, vraja magică a desfacerii din adîncurile mobile ale posibilului". Criticul afirmă ca pe un miracol de dificultate această temă a creativității și o susține în repetate rînduri ca fiind punctul de generație al celei mai prețioase frumuseți barbiene. Mallarmé condamna creațiunea în toate posibilitățile ei ; Ion Barbu o poate și exila și preamări ? Aceste două atitudini (creație imperfectă și noncreație ideală) arată însă o împletitură arbitrară de incompatibilități, care trădează oarecum zădărnicia acelei critici explicative, neprevăzută îndeajuns cu oțeliri analitice.

Totuși, lucrarea lui Vianu, în asociații intelectuale precise, stăruind mai mult asupra grupului de „idei nereprezentabile" din *Joc Secund* decît asupra sensurilor emoționale, schițează direcția generală a unui spirit care reface în parte pentru literatura noastră experiența poetică Mallarmé ; cartea se dezvoltă, după o luminoasă arborescență miniaturală, într-un stil purificat, lăsînd în liberă evidență chiar lipsurile critice ; și dacă valoarea specifică a poeziei lui Barbu nu o constrînge să se exprime, aproximarea ei se face totdeauna instructiv și delectabil.

Precum am căutat să arăt la început, destinul criticii literare pare a fi ca din evoluțiile prin pădurea misterelor poeziei să se aleagă cu o cunoaștere metodică a tuturor esențelor de lemn, niciodată însă cu nuditatea palpitantă, în mîini, a vînatului. Poate că aceasta este însăși condiția poeziei, de a scăpa ca un iepure printre picioarele vînătorului.

ŞERBAN CIOCULESCU

CORESPONDENŢA I. L. CARAGIALE — PAUL ZARIFOPOL

SAU

O FAMILIE DE SPIRITE

În vechea estetică a stilului simplu, a spontaneităţii şi inspiraţiei, exista principiul secundar, dar foarte asupritor, al sincerităţii operei de artă. Vremea din urmă, modernă, detronînd concepţia generală, a răsturnat şi norma sinceri-tăţii artistului. Ceea ce însă a rămas cu neputinţă de clătinat a fost consecinţa istorico-literară a regulii amintite. În adevăr, cercetările indiscrete asupra vieţii creatorilor, întreprinse cu scopul nemărturisit de a se putea confrunta omul cu opera, au continuat nestînjenite; am dobîndit astfel, prin sîrguinţa unora de a ne prezenta pe scriitorul X „intim", pe poetul Y „la el acasă", pe romancierul Z „în papuci" etc., o anumită şi prea căutată ştiinţă a colportajului. Chiar genul, atît de răspîndit, „De vorbă cu..." în presupuse şi firești neglijenţe de conversaţie, nu urmăreşte altceva. Aceste lucrări, deşi observanţa clasicistă *si vis me flere*, care le justifica, a dispărut, se înmulţesc paradoxal, stînd azi, teoretic, fără adăpostire ca nişte clădiri neacoperite. Formula lor este bîr-feala savantă. Căci una dintre nenorocirile bieţilor mari artişti o formează micul istoriograf. Acesta, avînd drept singur zeu, căruia i se temeneşte din zori şi pînă în noapte, cruntul adevăr de amănunt biografic, face o ştiinţă teribilă din tot ce artistul s-a sfiit a trece în opera proprie. „Mititelul" pentru scriitori poartă titlul de istoric literar; el scormoneşte pînă la fund, pe bază de drepturi suverane, vieţi care nu s-au cedat în mizeriile lor scrierilor publice, trăgînd mari satisfacţii din mica descoperire a unei slăbiciuni sau apucă-turi omeneşti. Şi, se înţelege, cu cît rezerva caracterizează mai evident pe sărmanele fiinţe scotocite, cu atît satisfacţia măruntilor trebăluitori, divulgînd vreo meteahnă neaşteptată,

este mai deplină. Eminescu, la nenorocirile sale cunoscute, își adăuga singur pe aceasta a micului cercetător postum:

> Neputînd să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire ?
> Ei vor aplauda desigur biografia subțire
> Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,
> C-ai fost om cum sînt și dînșii...

Făpturile astfel studioase aleargă după detalii obscure, înseilează pagini sau chiar tomuri din triste nimicuri, călcînd în picioare toate frumoasele reținere ale marilor creatori; ei caută și găsesc amănuntul interesant, adesea potinier, ca pe o hrană proprie spiritului lor, întocmai cum tapirii, animale cu botul lung și ascuțit, umblă între copaci uriași după gîngănii și, mai ales, furnici.

Caragiale, în ceea ce privește corespondența sa cu Paul Zarifopol, a avut mare noroc: cine poate ști ce ar fi făcut un gunoier din 415 scrisori? Șerban Cioculescu însă, cu pietate hagiografică, deși înarmat cu toate ascuțimile istoricului literar, comentează înalt pe artistul Caragiale, mîngîindu-i astfel memoria de violențele unui O. Minar. Cînd îi observă, cu întîrzieri de venerație, caligrafia cărților poștale, nu este iubitor al autorului *Scrisorii Pierdute* să nu se bucure. „Fiecare carte poștală a sa, altminteri, scrie Cioculescu, e un mic giuvaer de scris ordonat, egal, rotund, parcă trasat cu o infinit delicată peniță rondă, dar mai probabil obținut cu penița subțire și ascuțită întoarsă spre stînga. Grafia face bucuria profanilor, prin armonia și frumusețea ei; grafologii vor fi distingînd stăpînire de sine, calcul, artificiu." Dacă ar fi să caut vreo explicație artei acestei manuscrieri, aș aminti mai vechea scrisoare trimisă lui Iacob Negruzzi și publicată de I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș în *Studii și Documente Literare* (vol. I); se găsește acolo o teribilă mînie în contra neatenției corectorului *Convorbirilor*, ceea ce face pe autor să-și condiționeze colaborarea viitoare de obținerea a două corecturi; tonul, deși cu efecte de haz, este aproape ridicat. Caragiale, cu gîndul mereu la acea împrejurare sau la alta de aceeași natură, devenise, din spaima greșelilor de tipar așadar, caligraf pînă chiar pe cărți poștale, expediate amicilor douăzeci de ani mai tîrziu. S-a întîmplat, prin bunăvoința lui Cioculescu, să văd însumi vraful frumoasei corespondențe cu Paul Zarifopol: rîndurile sînt dese, iar

literele — migăloase și bătute, ca și cum n-ar fi vorba de simple comunicări prietenești, ci de paginile cine știe cărei scripturi, înflorată răbduriu de bătrîni meșteri ai slovei.

Este adevărat că hagiograful se complace în a stabili fie data cîte unei scrisori grăbite după stampila poștei berlineze, fie emoția momentelor după tremurarea subțire a literelor; dar nici istoricul literar nu sucombă în comentar sub sigur familiala venerare a maestrului. Astfel, spiritul lui Șerban Cioculescu rămîne destul de liber ca să poată reconstitui, în clare deducții, conformația sufletească a exilatului de bunăvoie din Berlin. Aceasta, fiind partea cea mai însemnată a contribuției sale la cunoașterea patronului oarecum, o voi expune cititorilor noștri.

I. L. Caragiale se arată mai întîi, din înregistrarea și transmiterea tuturor variațiilor atmosferice, drept barometrul Berlinului. Fugit dintr-o țară de necumpăt climateric, cum este țara noastră, în Germania, trupul său iarăși protestează neîntrerupt: „Aici o vreme eminamente scîrnavă: plouă, ninge, ceață, nor; toate excrementele unui firmament disenteriac: Jupiter cacans". Sau, schimbîndu-se excesul: „Aici, în urma frigului, au venit călduri uscate; aerul tot a fost și e încă plin de pulbere și nisip; toată lumea sufere de guturai și tuse. E o secetă cum nu s-a mai pomenit în țara asta. De cincizeci de zile n-a plouat." Am citat, bineînțeles, numai două momente rezumative; căci tînguiala suferindului de o climă nestăpînită se întinde pe zeci de cărți poștale, dintre care comentatorul notează aproape treizeci.

A doua preocupare, cu totul interesantă, a lui Caragiale la Berlin era pasiunea sa pentru muzică. Că, „în mare măsură, i-a datorat lui Zarifopol sporirea sensibilității sale muzicale", cum conchide Cioculescu, nu încape nici o îndoială. Scrisorile de un asemenea cuprins i se adresează ca unei autorități în materie. Dar satiricul nostru însuși găsea de multe ori interesant să-și turbure tihna pentru a se repezi pînă la Zarifopol, la Lipsca, în vederea vreunui concert; cerea să fie informat dacă poate asculta pe Mozart, Haydn sau Beethoven; refuza muzica nouă, mulțumindu-se cu cea tradițională; arăta deci orientări precise către o formulă muzicală care să-i exprime firea echilibrată.

„Caragiale era, notează Cioculescu în al treilea rînd, un epicureu, un prețuitor al colațiunii, al băuturii și al taifasului

cu tabiet. Pentru a-și pune în funcție temperamentul meridional, în permanentă nevoie de elocuțiune, trebuia să se simtă în stare specială de euforie. Buna dispoziție a sa, pe malurile Spreei, ca și ale Dîmboviței, reclama tovărășia unui auditor, în jurul unei mese, acoperite cu pahare, și atmosfera se făcea de la sine." La hotelul familiei Zarifopol din Lipsca, Sachsenhof, după care el suspina cu prelungiri în „of ! of ! of !" neîncetat, aflîndu-se departe, acest duo intelectual avea mare slăbiciune la specialitatea casei, berea Pilsen, la „pilsnerașul cu eșeterale".

Dar zeflemistul din vocație își îngrădea pornirea de batjocură în ceea ce privește pe prietenii săi. Ronetti-Roman, Dobrogeanu-Gherea și Zarifopol au aflat în acel atît de cunoscut tăios Caragiale un suflet atent, camaraderesc și chiar duios. De altfel, nimeni nu-l socotea drept un monstru al lucidității, după cum, oricît am interpreta scrisorile lui de prieten emoționat la moartea lui Ronetti, nu-l vom putea ține de azi înainte drept un duios. Ascuțimile spiritului, însîngerate de diverse victime, rămîn caracteristica sa cea mai de seamă, ceea ce, după cum se văzu, nu ucide omenia.

O altă trăsătură de spirit, pe care Cioculescu o izolează cu reală plăcere din maldărul corespondenței, este intuiția critică la Caragiale. Heliade Rădulescu, „Părintele Literaturii Române", Bolintineanu din *Elena* și *Manoil*, Alecsandri, gen Tricolorul, Delavrancea, dramaturgul, profesorul V. Gr. Borgovan (Marius Chicoș Rostogan), cu toții suferă asprimi totdeauna materiale, pentru ca Eminescu, Odobescu, Heine, Turgheniev și Anatole France să se împodobească de sigura sa admirație. În aceeași ordine de idei, nimeni mai înainte de autorul fantasticei *La Hanul lui Mînjoală* n-a văzut și n-a fixat în scris aptitudinile critice ale lui Paul Zarifopol. „La scrisoarea d-tale din Lipsca, scrie el acestuia, nu pot deocamdată răspunde altceva decît că mi-a făcut o nespusă mulțumire. Luminoasa d-tale metodă de critică, pe lîngă pricepere și covîrșitoare putere de analiză — calități datorite unei înalte educațiuni intelectuale —, mai denunță și acele, și mai rare, calități ce nu se pot căpăta, ci se posedă — calități ale spiritului de elită și ale talentului : dragostea caldă de artă și entuziasm de frumos, fără posibilă amăgire și pornirea lor. De aceea recitind adesea rîndurile d-tale, am, fără teamă de vanitate, momente de orgoliu. Cînd am

cîștigat sufrajele unui eminent critic, atît de frumos și de solemn exprimate, încetez a mă mai îndoi de mica însemnătate a trudei mele." Oricît am reduce ca parte a dragostei prietenești din aceste elogii, fapt este că Zarifopol-criticul se surprinde caracterizat în inteligența sa literară de Caragiale-criticul. Așa încît Șerban Cioculescu poate în toată voia, pe care i-o dă puterea sa de pătrundere, să precizeze în chip de concluzie : „Spirit criticist, negativ, încadrat «Junimii» în spirit, mai mult decît cenacular, Caragiale atestă prezența implicită a unui riguros critic. Nimic nu e mai firesc — dacă recunoaștem în artist un critic al propriei sale producții — decît manifestarea aceluiași critic, neînduplecat judecător al literaturii trecute și contemporane."

La preocupările sale de meteorologie, de muzică, de viață tihnită, de critică literară, Cioculescu adaugă în sfîrșit pe acelea de critică socială și politică. Refugiatul din Berlin urmărea, deși de la mare distanță, toate modificările vieții publice din „Daco-România", pînă la amănunt. Dușman declarat al liberalilor, creatori ai unei burghezii țipite și crescută strîmb, așa cum întreaga sa operă îl înfățișează, și, prin însuși acest fapt, principial alături de conservatori, Caragiale se arată lui Cioculescu — pe bună dreptate — ca neputînd adera sufletește la nici o formă de viață publică. Pe liberali i-a pus la zidul infamiei eterne în diversele ediții ale acelui hilar *Conu Leonida;* pe conservatorii Carp, Marghiloman și Filipescu îi desconsideră, primul avînd „toane", iar ceilalți doi fiind „anodini, incolori și inodori". Este, e adevărat, dintre bărbații politici, unul Take Ionescu, a cărui inteligență îi atrage calificarea de „fiul lui Belzebut", și hotărăște pe instinctivul neaderent Caragiale să-l urmeze în noua formațiune a partidului conservator-democrat. Cum îl urmează însă ? Cu ce dispoziții ? Iată : „Un popor care se respectă trebuie să lupte pentru progres : a lupta — a birui. Am luptat — am biruit ! Urrra ! Peste cîteva dzile ne-om vidè și daca nu ț-a plăcé ce ți-oi povestì — să-mi dzici mie cuțu...". Deci „Patria mă chiamă !... Nu mai pot sta un moment ! !... Plec ! ! !" Era aceasta o adeziune care să vibreze de vreo convingere politică ? Evident, nu. În asemenea limbaj de Brînzovenescu național se manifesta la Caragiale disprețul său, de teribile ușturimi, față de formele colective

ale vieții, cît și față de reprezentanții ei, fie chiar în cazul cînd însuși încerca să le reprezinte.

Dar ar fi fost nesocotire fundamentală a marelui nostru satiric, dacă, în apucăturile sale întîmplătoare de meteorologie, muzică, critică literară și social-politică, Cioculescu n-ar fi scos la vedere bufoneria permanentă a lui Caragiale, aplecarea de a reduce totul la clovnesc, ticul acestei mari inteligențe de a lua în derîdere orice valoare în afară de artă. Și Șerban Cioculescu, el însuși spirit spumos, de cuceritoare vervă orală, era oarecum predestinat a scoate din corespondența analizată nepotolita ebuliție verbală a maestrului. De la calamburul de toată mîna, trecînd prin aspreie pedepsiri epistolare ale unei realități naționale meschine, pînă la gustoasele improvizații versificate în grai „arghelenesc" sau „moldovinesc", totul afirmă același criticism amuzat, pe care îl putem descifra din mereu noua sa operă. Pentru moldoveni, de ex. :

Di ieri sera, di la nouă.
Plouă, c'coani, plouă, plouă.
Și eu, sîngur, sîngurel,
Tot mă lupt c-un păărel.
Dușmană șe-i soarta mè,
Că nu am cu șini bè ;
Că mai vreme di băut,
Di băut și pitrecut
De cîndu-s n-am mai vădzut.

Al matale, Caragiale

Iată și pentru ardeleni :

Barometrul se tot lasă —
Vezi numa cum vremuiește...
Ș-apoi ? parcă mie-mi pasă ?
Încă un pocal ! — Noroc.
Să se lase cît poftește,
Că eu nu mă las gheloc !

Și ghe-i vorba pe lăsake,
Apoi lasă-ke pe mine !
Să se lese el cît poake,

Eu tot şkiu că l-am rămas :
Că, să nu dau ghe rușine,
Pînă-n pimniță mă las !

Cu stimă, poeta

Tot astfel, estetica bele-literelor se sucește în „estetica belelor-lit're", profesorul Borgovan găsindu-se în Budapesta, este un „Budapeștaloțiu", două numere din *Convorbiri* capătă specificare de „Drecksache" în loc de „Drucksache", după apucătura ironistului de a deforma tot ceea ce nu răspunde condiției ideale. Este, fără îndoială, aci un criticism originar, dar și strîmbătura umorului profesionalizat, dar și o anumită mecanizare a marelui spirit în tehnica sau schema calamburului. Pentru a înlătura putința oricărei obiecții asupra acestui tic spiritual, voi reproduce din Torouțiu și Cardaș (op. cit.) următoarea scrisoare către Iacob Negruzzi :

„Onorabile,

Mai întîi nu lipsesc a cerceta despre scumpa Dv. sănătate și doresc ca mica mea epistolă să vă întîmpine în momentele cele mai ferici ; căci eu, din mila Creatorului, mă aflu în cea mai deplină mulțumire, fizicaminte, moralminte și intelectualminte ; nu pot însă, vai ! a zice așa și dintr-un punct de vedere mai important cu mult — adică pungaminte vorbind. Aceasta chiar mi-a întîrziat și mie călătoria ce trebuia s-o fac încă de la ianuarie 25 st. n. spre a doua capitală a noastră.

Am sosit ieri din Rîmnicul-ne-Sărat și am găsit la domiciliu stimabilele Dv. doă (2) carte postale din 4/16 și 5/17 ianuarie, pentru cari mă și grăbesc a vă acuza recepțiune.

Alătur, pe lîngă prezenta, copia a patru (4) numere de muzică, menite a potoli, pînă să viu eu în Iași, voracitatea, dacă mă pot exprima astfel, a d-lui maestru Codiță (transpunătorul în muzică al piesei *Hatmanul Baltag,* de Caragiale și Negruzzi, Eduard Caudella, *n.r.*), pe care-l salut cordial. Nu puțin ne-am bucurat cînd am aflat, din stimabilele Dv. menționate, că imisul maestru s-a suit la înălțimea libretului cu ferma rezoluțiune d-a nu se coborî d-acolo niciodată, — și mă bucur cu atît mai mult, onoratul meu colaborante, cu cît prin lăudabila suire a citatului componist, se adevereşte o vorbă a mea memorabilă, pe care am zis-o cu toată

încrederea ce o am în priceperea mea și în talentul maestrului : Opereta de Codiță — am zis — va fi un cap de operă !

Ziceam mai sus, onorate colaborante, că anexele de pe lîngă prezenta mă premerg cu puține zile în municipiul Dv. În adevăr, după toate probabilitățile, voi fi în Iași peste vreo zece zile.

E nedescriptibilă impacienta cu care adăst momentul cînd să ne întoarcem iar la cheful de operă al nostru (N. B. ... A nu se trece cu vederea jocul).

Pînă atunci, rog a arăta doamnei Negrutzi respectuoasele mele salutări. Domnilor din „Junimea" asemenea, după vîrstă și importanță.

Iar eu rămîn ca totdeauna.

Al Dv. mai mic colaborante,
Inspector I. L. Caragiale

P.S. — Rog a arăta junelui Missir căința mea profundă că am fost un infam în respectul său. Cînd oi veni la Iași, am să-l fac să mă ierte... Să mă ierte ?... Da ! mă va ierta, desigur ; dar... va uita el oare, Dumnezeul meu ? !...

2. P. S. — Spuneți lui Codiță să se ferească de coarda lirică — și să remănă — în caracterul odată convenit.

3. P. S. — (cu rugăciunea de a se publica). Ce deosebire este între d-rul Kremnitz și o sofa ? — Nici una : Sofaua este un pat olog, doctorul asemenea.

4. P. S. — (Publicați-l măcar pe acesta, spre încurajare.) Care este culmea greșelii de punctuație ? — Să treci o gîrlă pe virgule, în loc s-o treci pe punte.

Sincer Stimatoriu, Caragiale"

„Pungamimte", „Rîmnicul-ne-Sărat", „cheful de operă", „să treci o gîrlă pe virgule, în loc s-o treci pe punte" sînt, mai ales această din urmă „culme a greșelii de punctuație", tot atîtea alunecușuri de cugetare, exprimînd gluma mecanică, gluma-viciu. Și dacă Șerban Cioculescu, în comentariul său, n-a făcut capitol aparte din hazurile corespondenței Caragiale-Zarifopol, lucrul este ușor de înțeles. Relatările meteorologice, înclinarea spre muzică, critica literară și politică, tot ceea ce comentatorul atît de metodic a semnalat ca formînd preocupările berlineze ale maestrului, înoată într-o atmosferă de bună dispoziție prin care se colorează.

Așa încît este cum nu se poate mai potrivit lucru a sublinia această trăsătură de spirit în legătură cu fiecare preocupare a lui Caragiale. Și Cioculescu ajunge la caracterizări definitive, dintre care nu pot ocoli pe aceea a „unei gîndiri, deprinse cu reflexe și abitudini intelectuale" ; sau pe aceasta : „De la o anumită epocă, maestrul moralist reacționează oarecum identic față de o serie de fenomene. După vîrsta de cincizeci de ani, inteligența sa mobilă nu somnolează, negreșit, dar se supune unor deprinderi, cristalizate în exclamări, interjecții și apostroafe inveterate" ; sau pe alta : „mare aparat de gest, mimică și voce" ; sau pe cea referitoare „la abitudinile sale de genial mim, care a luat cuta imitativă, pînă a-și face din dînsa o a doua natură" ; sau, în sfîrșit, pe ultima : „vervă grasă, bufă, parodică" și „mim ancestral".

Un lucru numai : Șerban Cioculescu, din caldă veneratie pentru marele satiric, crede că chipul sub care este văzut Caragiale de E. Lovinescu în *Mite* n-ar corespunde cu adevărata sa întocmire sufletească. Discuția mi se pare încă posibilă. În definitiv, Lovinescu, fără a cunoaște cele 415 epistole, a schițat în romanul său recent un Caragiale foarte veridic prin vivacitate, pentru noi care nu-l cunoaștem decît tocmai din corespondența cu Zarifopol. Se găsesc aci toate trăsăturile „împelițatului", exprimate prin umor zgomotos de cuvinte scîlciate, pe care Lovinescu le-a intuit, desigur în om, și reținut. Este drept că el poate a prea apăsat pe nota antilirică și bufonă a spiritului lui Caragiale, dar nuclear n-a introdus nici o nuanță arbitrară în componența morală a maestrului. Și lucrul se poate verifica pînă la evidență cu grupul scrisorilor în discuție în primul rînd, iar în al doilea cu însești caracterizările arătate ale lui Cioculescu.

Mai găsesc potrivit a lăuda în comentator planul secundar pe care a știut să așeze diletantismul muzical al umoristului nostru. Deoarece, deși cîteva comunicări cu Zarifopol, spirit cultivat în ale muzicii, arată pe Caragiale cel metalic sensibil la plăcerile sunetului, ba dispus a plînge ascultînd o presupusă descoperire din Beethoven și, mai mult, chiar cu pătrunderea de a identifica o gavotă de Haendel, mintea i se răsucește în mijlocul unor asemenea preocupări secundare către vocația proprie : „Că drept să-ți spun..., declară însuși, multe lucruri bune mi-ar fi plăcut și mie, ca oricărui muritor, pe lumea asta, însă nici unul mai mult ca vorba pe dasupra

limpede, dar adîncă la înțeles". În legătură cu această adevărată vocație a sa, voi mai face loc unui citat: „Stimate domnule doctor (așa se adresa lui Zarifopol), dumneata ca și mine crezi desigur că poezia și muzica sînt două surori divine, menite de zei să meargă totdeauna mînă în mînă, ca prin îndoit farmec să minuneze pe muritori, îndulcindu-le moravurile din cea mai fragedă a lor junețe și pînă se zaharisesc complet". Teoriile mai de tinerețe ale lui Caragiale, cu privire la artă, erau altele: dacă îmi amintesc bine, ele nu cuprindeau nici o preocupare de „îndulcire a moravurilor", stabilind numai caracterul de viață intensă al lor. Cît privește muzica, un alt mare spirit, Tolstoi, credea că dezorganizează sufletul ascultătorului, printr-o putere dizolvantă, pînă la cele mai josnice depravări. Pe cine să credem? Îndulcește muzica moravurile sau destrăbălează? Întrebarea naște cu atît mai multe păreri de rău, cu cît Caragiale nu mai revine asupra problemei.

În marginea cărții lui Cioculescu, voi căuta să grupez într-o singură notă sufletească, și anume în simțul măsurii, diversitatea de cuprins a corespondenței discutate. Ni s-a spus cum Caragiale își împărtășea prietenului din Lipsca zgribulirile trupești sub cețurile Berlinului, dar și respingerile unei arșițe întîmplătoare. Excesele climei îi erau nesuferite, și tocmai ele, pe lîngă altele, îl izgoniseră din țara lui. Dacă în comunicările cu Zarifopol sînt scrisori care îi divulgă necunoscutul diletantism muzical, printre ele se găsesc și anumite telegrame prețioase. Într-una, declarîndu-se în contra programelor „pentru inițiați", refuză să asculte îndrăzneli oarecum moderne. Orientarea clasică a gustului său muzical nu semnifică altceva decît rafinamentul măsurii. Din scrisorile de cuprins politic putem cunoaște aceeași ocolire a excesele prin dezaprobarea tuturor fanatismelor partizane. Ura pe liberalii patriotarzi și demagogi, pe care i-a pedepsit pînă la sînge în tipurile unui teatru atît de popular, dar nici agresiunile administrative de la 1907 în contra răsculaților nu-l satisfăceau. Rîdea din toată inima de democrații „libegtății" și „fgategnității", dar nici conservatorii nu scăpau, precum am văzut, de primejdioasa lui vervă. Moderația se afirma astfel la el drept trebuință de echilibru atît de organic, încît, chiar urmîndu-l pe Take Ionescu în noul partid conservator-democrat, nu uita să rezerve și pentru sine cîte

o pleasnă usturătoare. Prieten era cu Gherea, dar socialismul acestuia, și nu atît socialismul, cît intransigența de convingeri, îl supăra, provocîndu-i indignări de felul: „Auzi d-ta! Om bătrîn... cu principii!". Caragiale ura așadar entuziasmul sub toate formele ca pe o climă neprielnică spiritului, întocmai după cum trupul său înlătura instinctiv excesele de temperatură.

Vom mulțumi, pentru luminile unei inteligențe de adevărat cercetător, cît și pentru aducerea în discuție a acestei curate personalități, lui Șerban Cioculescu; ne bucurăm că a încăput pe mîna sa, deopotrivă de curată, o corespondență de mare valoare biografică. Și dacă, după cum se exprimă el, prietenia dintre Caragiale și Zarifopol „se centrează" pe asemănări caracterologice de fin umor și strict criticism, nu mai puțin adevărat este că însuși destăinuitorul ei i se alătură potrivit unei înrudite structuri morale. Șerban Cioculescu debutează după zece ani de critică militantă cu o carte de dragoste și pecete fiiască. Ne găsim față cu o incontestabilă familie de spirite. Și de aceea continuarea monumentalei ediții critice a operelor lui Caragiale, la care, după Zarifopol, lucrează în prezent Șerban Cioculescu, poate avea un înțeles testamentar oarecum.

ORIZONT ȘI STIL

În problemele de filozofie a culturii, Lucian Blaga și-a stabilit de mulți ani un domiciliu intelectual, recunoscut sub forma stimei dezinteresate. Neavînd nici vreo frîntură de catedră universitară, care să-i pună la dispoziție dintre studenții proprii specia comentatorului îmbulzit, și nici altă situație de influență înlăuntrul țării, ceea ce pe cale de autoritate socială i-ar fi asigurat un fel de considerație globală, el a putut recolta admirațiile cele mai pure. E fericită împrejurarea, cred, dacă acestora li se mai adaugă una.

Cu *Orizont și Stil*, filozoful român mută mai departe zările chestiunii pe care la noi a pus-o însuși cu zece ani în urmă, în *Filozofia Stilului*. Prin stil se înțelege îndeobște modalitatea artiștilor de a se exprima ; prin „stil cultural", perspectivă în care artiștii fraternizează cu oamenii de știință chiar pozitivă, înțelegem larga unitate spirituală la care participă neștiut domeniile cele mai felurite ale cunoștinții, închegare secretă a spiritului colectiv între anumite hotare geografice sau istorice. Problema urmărită de Blaga în noua sa lucrare este aceea a factorilor stilistici. Deși modernă, ca de altfel întreagă filozofia culturii, chestiunea puterilor agente, care provoacă stilurile gîndirii omenești, a ispitit numeroase cugete europene. Împrejurarea face pe filozoful nostru să nu piardă niciodată din vedere separația strictă dintre contribuțiile altora și ale sale. Gestul de a marca punctul despărțirii de teoriile anterioare mi se pare aproape pilduitor pentru acei cărturari ai noștri care își trag sentimentul grav al „specialității" din compilări didactice.

Pînă acum se socotea de anumiți gînditori, citați cu toată onestitatea de autor, că stilurile culturii sînt un fel de proiecții ale conștiinței, categorii adică ale spiritului conștient — unificatoare și subsumante. După Blaga, principiul lor stă în regiunile inexplorabile — sau numai neexplorate îndestulător,

după cum se va vedea — ale sufletului. Căci procesul stilistic nu este un fapt convenit, ci unul care, producîndu-se spontan, exprimă latențele ființei noastre. (Aci se și găsește explicația de ce teoria respectivă, cu grupul ei de concepte, s-a prezentat atît de tîrziu în dezbaterile inteligenții omenești.) Cu atîta lucru, de a fi strămutat sediul factorilor stilistici în inconștient, de a fi identificat cu alte cuvinte cămașa placentară a stilurilor în ceea ce oamenii de cultură nu cunosc despre ei înșiși, Lucian Blaga simte a nu-și fi promovat mulțumitor știința.

Căci despre inconștient, în afară de puterea regulatoare a fiziologiei și conștiinței observată de filozofii romantici germani, precum și în afară de arătările psihanaliștilor ortodocși — dar mai ales disidenți, cum ar fi haosul tendințelor reprimate de starea lucidă, nebuloasa de complemente ale acesteia, de atavisme ca și de premergeri ale eului conștiut —, nu avem alte informări. Iar din ceea ce știm, atît cît se putu vedea în modul cel mai strîns, reiese că inconștientul, fie că împlinește rolul unei camere de *débarras* a cugetului treaz, de care nu se deosebește în conținut, fie că îl întregește chiar, rămîne dependent de conștiință. Este drept atunci, dacă avem a face cu o simplă subconștiință, ca Blaga să nu se nemulțumească așezînd origina stilurilor în aceeași regiune sufletească — numai de lumină mai redusă. El afirmă în consecință inconștientul ca pe o realitate deosebită întru totul de viața conștientă și numindu-l „celălalt tărîm", îi caută elementele configurative. Față cu stările văzute din psihologia „abisală", cercetătorul nostru emite așadar ipoteza că inconștientul conține funcții psihice complexe, organizate deplin într-un cosmos autonom și dominant : ar fi de structură „cosmotică". (Autorul își cere voie să formeze acest cuvînt nou din gustul variației lexicale față de „cosmic" — presupun, dar poate și din trebuința unei oarecari diferențe de sens. Cred însă că deosebirea de înțelesul uzual, de care s-a ferit Blaga, se obținea mai fără riscuri amintind simplu de sensul etimologic : „ordonat". Scriind „cosmotic" după analogia cu „haotic", termen psihanalist, e mai puțin urît decît a-l fi format în analogie cu „pathos" — „patetic", altfel vorbind : „cosmetic", dar frumos nu e și nici inevitabil.) Cum grupul autonom al puterilor obscure sufletești se manifestă, este altă întrebare, la care freudiștii răspund cu procesul „sublimării" : proces de deviație și mascare.

L. Blaga propune ca răspuns modul direct și specific al „personanței" (de la latinescul *personare*, ne lămurește autorul). „Efectele personanței, unele permanente, altele instantanee, sînt incalculabile. De o parte inconștientul colorează și nuanțează necurmat conștiința, de altă parte inconștientul izbutește uneori să se constituie în întruchipări aproape de sine stătătoare, chiar în spațiul propriu al conștiinței."

După această incursiune în psihologia abisală, care se alege cu un punct de vedere nou, deși pînă acum numai ipotetic, problema stilurilor de cultură vine să se folosească de perspectivă. Constituirea unităților stilistice are la bază un anumit „sentiment al spațiului", susțin unii teoreticieni ai culturii. Oricît de variabil ar fi după aceștia conceptul de spațiu față de constanta kantiană a intuiției, ceea ce leagă pe un Spengler de Kant este considerarea ideii spațiului „ca act... al sensibilității conștiente". Blaga intervine : „Contribuția noastră la explicația fenomenului «stil» consistă în faptul fundamental că introducem în problematica aceasta factorul subconștientului (inconștientului) în toată amploarea cuvenită, adică nu numai ca un fapt liminar, ci ca mărime cu totul pozitivă". În teoria despre „sentimentul spațiului", socotit drept simbol al culturilor, ceea ce este șubred — e faptul că ea reeditează mai vechea părere despre puterea modelatoare a mediului geografic asupra spiritului creator. Filozoful român arată cum în cadrul aceleiași viziuni spațiale se pot naște felurite stiluri de gîndire și dobîndește astfel concluzia că „sentimentul spațiului" încadrează o cultură, dar nu o și determină. Ceea ce îl face să presupună că în inconștient se află un „orizont" spațial, care, fiindu-i organic, și-l încorporează cu atîta forță încît spiritul creator va putea trece în cursul unei vieți de om prin oricît de felurite alte peisaje fără nici o influență de la acestea. Exemplul de sprijin îl dă etnologia Ardealului : românii și saxonii trăiesc în același cadru natural și totuși în timp ce românii sînt conformi în creațiile lor (doine, balade etc.) orizontului spațial „mioritic", saxonii rămîn credincioși viziunii spațiale inconștiente „de pe malurile Rinului".

Alături de perspectivele spațiale din „cosmosul" subconștient, L. Blaga imaginează, printr-o cochetărie mărturisită cu gustul simetriei, „orizonturile temporale" : timpul-havuz, timpul-cascadă și timpul-fluviu. Știind că autorul urmărește

să indice factorii stilistici pe de o parte, dar în același timp și structura proprie a inconștientului, cititorul încearcă o nedumerire la acest capitol. Care este proveniența orizonturilor spațiale și temporale ? Dacă, de exemplu, peisajul nu stă cu ideea de spațiu în raport de cauză la efect, ce anume împrejurare a sădit în inconștient o anume perspectivă a spațiului, care să aibă puterea de factor stilistic ? Preexistă aceste tipuri orizontice nu numai culturii determinate sau „dubletelor" lor conștiente, dar chiar conținuturilor lor ? Fraze ca „subconștientul își creează singur un orizont spațial (în mod analogic : și temporal, *n.r.*), „cum melcul își clădește casa de var" nu pot stinge întrebările de mai sus. Și nedumerirea, pe care ele o exprimă, pune în discuție atît aportul lui Blaga de lumină asupra conținuturilor inconștientului, cît și parte din contribuția sa la teoria stilurilor de cultură. Căci pe bună dreptate, în asemenea condiții, ne putem îndoi dacă anumite atitudini de spirit creator colectiv se întemeiază suficient pe factori neîntemeiați decît pe o comparație. Este adevărat că el nu consideră stilurile în funcție exclusivă de realitățile orizontice, dar — după cum se va vedea numaidecît — restul celorlalți factori au o existență relațională cu orizonturile. Încît ceea ce ar zdruncina întîmplător pe acestea ar fi cauză de perturbațiuni și în celelalte.

În concurs întîmplător cu orizontul spațial și temporal lucrează la structura culturii „accentul axiologic". Un orizont oarecare poate fi consimțit sau respins. Europenii gotici au ca și inzii aceeași perspectivă a infinitului și totuși culturile lor se deosebesc esențial. De ce ? Pentru că europeanul își socotește orizontul ca o „valoare pozitivă", iar indul și-l neagă. Dacă observăm bine, a consimți sau a respinge, a te aproba sau a te nega într-una din aplecările spiritului, însemnează a manifesta conștient acordul sau dezacordul cu tine însuți. E timpul să ne întrebăm : mai sînt factorii stilistici atributele inconștientului ? Ne mai găsim adică la punctul de unde am plecat cu Blaga ? Întrebările acestea privesc psihologia abisală. Altele vin să intereseze teoria stilurilor de cultură. Dacă „accentul axiologic" se clarifică prin raportare la orizontul spațial, neîntemeierea acestuia decît pe o figură literară nu primejduiește tot ceea ce există în funcție de el ?

Asemenea raționamente se pot face și în legătură cu „atitudinea anabasică și catabasică", al treilea factor stilistic, nu

însă cu „năzuința formativă", adică al patrulea și ultimul. Mănunchiul acesta de forțe agente asupra stilurilor — ale inconștientului — constituiesc „matca stilistică". Modul lor de conlucrare este capricios, ne spune și dovedește Blaga. „Cît privește factorii primari (cei arătați, *n.r.*), să reținem, insistă el, de o parte discontinuitatea lor și posibilitatea de a varia independent unul de celălalt...", cum este cazul culturii gotice și indice, care asemănîndu-se prin orizontul spațial se despart prin „accentul axiologic". Lipsa de corelație necesară între factori este susținută de autor cu admirabilă ușurință și convingător. Dar ipoteza lui Blaga asupra inconștientului era înfățișarea „cosmotică", spre deosebire de cea haotică a psihanaliștilor. Modul neregulat de a se combina al „orizonturilor" cu „accentul axiologic", cu „atitudinea anabasică și catabasică", ca și cu „năzuința formativă" nu ne apropie de „haosul" psihanalist ?

Oricum ar fi, *Orizont și Stil* este un studiu care poate numai neîncadrat în *Trilogia Culturii,* la care lucrează autorul, naște întrebări fără răspuns ; nu este intelectual care să nu aștepte bucuros ca noua lucrare a lui Lucian Blaga, așezată la locul cuvenit în arhitectura trilogică anunțată, să-i arate că presupusele lacune nu erau ale studiului, cît ale cititorului.

Dintre scriitorii noştri clasici, înţelegînd prin aceştia pentru moment pe cei admişi la studiul de clase şcolare, nici unul n-a fost mai combătut ca trinitatea junimistă Maiorescu-Eminescu-Caragiale. Maiorescu era învinuit de oarecare suspecte aplecări ale spiritului, universaliste, cărora li se spunea în epocă, mai cu vădită plăcere polemică, „internaţionale" ; Eminescu era respins pentru că propunea limbii noastre o simţire evoluată şi bolîndă pînă la morbideţe, decadentă deci şi neromânească, amintindu-i-se adesea chiar terminaţia în *ovici* a numelui patronimic ; iar Caragiale, grec de origine, liber ca spirit faţă de orice sfîntă prejudecată colectivă, necruţător şi despotic în criticismul său social — cum putea tocmai el să scape de implicare în procesul mai larg de *lèse*-naţiune ? Pentru cîteşitrei, faptul de a fi fost atacaţi în moduri deosebite, dar pe acelaşi temei, îşi are explicaţia istorico-politică, destul de cunoscută şi neoportună a fi dezvoltată aci.

N. Davidescu însă a redeschis, în ceea ce priveşte pe I. L. Caragiale, vechea şi definitiv pierduta cauză a oficialităţii liberale de pe vremuri. El a publicat, oarecum intempestiv, prima parte dintr-un studiu politic intitulat, regretabil de pregnant, *Caragiale, ultimul ocupant fanariot sau inaderenţa lui la spiritul românesc (Cuvîntul Liber,* Nr. 3. VIII. 1935). Tot ceea ce marelui satiric i-au imputat liberali ca Dimitrie Sturdza şi liberaloizi-literaţi ca E. Lovinescu este reluat, adîncit, formulat cu o nouă forţă, admirabilă pe cît de anacronică, este întregit şi susţinut cu un material de referinţe, pe care cultura eseistului îl alimentează, iar logica lui apăsătoare îl ordonează cu totul convingător. Autorul *Scrisorii Pierdute* are dreptul aşadar, după Davidescu, la un loc „în republica, nu în Panteonul scrisului românesc", deoarece, fiind „de origine fanariotică", n-a putut căpăta colorаţie etnică decît prin limba întrebuinţată şi a rămas „străin pînă la ostilitate" faţă de mediul şi tipurile descrise. Aşezat să scrie o istorie a

literaturii noastre, istoricianul de ieri al simbolismului românesc ar trebui, potrivit concluziei firești a susținerilor de azi, să creeze pentru Caragiale un capitol deosebit, intitulat „Un scriitor (grec) de limbă română", așa cum procedează istoria literară franceză cu musafirii ei.

Să cercetăm, însă, pînă la ce urmează să facă, ceea ce a și făcut. Ni se afirmă : „...Caragiale, fiind totuși un artist de valoare, rămîne străin sufletului românesc". Critica aceasta e veche în nucleul ei cu toată amplificarea și lustrul de noutate dobîndite sub condeiul lui Davidescu : și dacă suna foarte ciudat chiar în gura unui strigoi al liberalismului, cum era C. Banu, cînd în 1927 reîmprospăta într-o conferință năduful burgheziei române contra crudului Caragiale, la un estetician dintre cei înaintați pînă mai ieri, apare de-a dreptul inexplicabilă. Afară, bineînțeles, numai de cazul cînd am avea de-a face cu un spirit retras pe de-a întregul și pentru totdeauna din estetică spre a se adiționa politicii. În această — drept este — neașteptată împrejurare, recentului și, vorbind fără ocoluri, întîrziatului apărător N. Davidescu al unui proces judecat, politicianului care impune literaturii să adopte criteriul „național" al etnicității, realizîndu-l, și să împlinească anumite obligații față de Siguranța morală a țării pentru a o recunoaște, — nu i see poate opune nici o obiecție. Ne grăbim deci să ne exprimăm cît mai categoric acordul deplin (ca să întrebuințăm formula politică nimerită situației) cu teza sa. Este adevărat : autorul *Momentelor,* în scrierile sale, n-a fixat peisajul românesc ; n-a cunoscut nici viața boierilor și nici pe a țăranilor ; n-a manifestat în formele artei vreo simpatie, cît de vagă, pentru idealurile politice majoritare din timpul său ; n-a coborît în intimitatea caldă a sufletului național, acolo unde se zămislesc aspirațiile colective ; n-a iubit poporul și deci literatura lui nu poate fi socotită măgulitor-reprezentativă pentru societatea noastră. Așa este, Dimitrie Sturdza avea dreptate ; C. Banu avea și dînsul dreptate ; iar ultimul lor partizan, Davidescu, are de asemeni dreptate.

Dar politicienii să facă politică, chiar cei proveniți prin surpriză din estetică, sau să facă cel mult sociologie ; să nu caute însă a înjgheba o estetică a politicii, deoarece se angajează în aventură. Davidescu, găsindu-se în posesia unor noi — pentru sine — adevăruri, le folosește valoarea de premise, cu structura sa logică cunoscută, în vederea unor con-

cluzii literare. Şi ne permitem să reconstituim raţionamentul, compus din premise politice şi concluzii de critică literară, al ultimului liberal. Iată : Caragiale a fost inaderent la realităţile noastre naţionale — Călătorii străini sînt inaderenţi la realităţile naţionale — Caragiale a fost un călător străin — Călătorii străini observă superficial mediul românesc — Caragiale a observat superficial mediul românesc.

Studiul, căruia i-am extras aci schema logică, nu este altceva decît sprijinirea, cu exemple din opera satiricului nostru şi referinţe străine, a concluziilor subliniate. Ştiinţa logicii recomandă însă totdeauna confruntarea raţionamentelor cu stările de fapt la care se raportează, pentru că dacă neadevărurile provin adesea de pe urma unor vicii formale ale judecăţii, ele pot cîteodată să se strecoare totuşi neobservate, deşi respectînd justa deducere a judecăţilor unele din altele. Vom cerceta adică valoarea materială, cum se spune, a ultimei concluzii a lui Davidescu.

Dar mai întîi, cuvintele sale : „Faptul însă că nici unul nu ne găseam vizaţi în tipurile de care făceam haz, pînă la a le accepta pentru vecinii noştri, drept reprezentative, este semnificativ pentru lipsa lor de adâncime", sau : „Măscăriciul din el (Caragiale, *n.r.)* se mulţumea cu colecţia de ticuri prinse la suprafaţa vieţii manifeste a junelui voievod Mitică pentru a petrece sîngeros pe seama noastră". Sau încă : „De data aceasta (referitor la *Momente, n.r.)* loviturile sunt scurte, repezi, de bici în fugă, de dispreţ, notule caracteristice în superficialitatea lor..."

Dacă se alunecă uşor de la critica literară la critica politică, drumul invers este nespus de anevoios, după cum dovedesc aceste citate. Căci a confunda superficialitatea materialului omenesc observat cu superficialitatea observaţiei însăşi, a trage la răspundere pe Caragiale pentru făţuiala pretenţioasă a lui Caţavencu şi a i-o atribui ni se pare o groaznică erezie, la care dacă Sturdza nu ajunsese — este fiindcă făcea numai politică, fără să-şi dezvolte punctul de vedere naţional în consideraţii estetice. Starea de fapt aşadar, cuprinsă în raţionamentul lui Davidescu, îl infirmă, vădindu-l prin lipsa de valoare materială, neadevărat.

Dar el continuă să se afunde, vrînd să se sprijine. „De aci, notează altundeva, acea galerie de tipuri, care se pretind

tipuri, toate lichele, proşti, agramaţi, găinaii, peşti, curve, inconştienţi sau numai meschini. Ridicolul mahalalei la suprafaţa ei e prins uneori în adevărate trăsături de acvaforte. Adîncul acestei mahalale însă a scăpat lui Caragiale..." Adăugînd citatului acestuia ceea ce am văzut mai sus că formează caracteristica eroilor caragialeşti, adică „lipsa de adîncime", înţelegem că Davidescu aduce satiricului nostru grava învinuire de a nu fi pătruns fenomenul social românesc. De altfel, un observator superficial, „un călător străin", e firesc să nu intuiască procesul secret al societăţii căreia nu îi aparţine, îşi va fi zis Davidescu.

Să-i confruntăm concluzia şi pe această latură cu realităţile noastre naţionale. Vom vedea că simptomul de superficialitate al lumii lui Caţavencu şi Farfuridi are adîncimi sociale nenumărate încă. În toată literatura noastră epică nu există decît problematica socială pusă în vedere de eroii lui Caragiale, aceea adică de circulaţie a tipurilor de la o clasă la alta, rezultată din vîrsta crudă a societăţii româneşti. Porniţi, de prea puţin timp, să dăm aşezărilor noastre obşteşti o arhitectură de caturi, figura reprezentativă pentru noi a fost şi este încă insul de tranziţie, acelaşi fie că se cheamă el Dinu Păturică (N. Filimon), Tănase Scatiu (D. Zamfirescu) sau Andrei Rizescu (Brătescu-Voineşti). Primii doi sînt foşti logofeţi de moşie boierească, parveniţi la o frumoasă şi repede dobîndită stare materială; cel de al treilea, de psihologie rurală, este „inadaptabilul" la o nouă stare de lucruri — învinsul profesiunii de avocat care trebuia să-l încadreze vieţii orăşeneşti. La Caragiale, fenomenul social nu e altul, numai că latura pe care îl intuieşte diferă. Aspiră şi mahalaua lui să se depăşească, dar trece în ridicol; aparţine şi Caţavencu aceluiaşi impuls general de mişcare rapidă în sus, caracterizantă pentru societatea românească, căreia — lipsindu-i burghezia — golul acesta de clasă a acţionat prin absorbţie asupra stratului de jos în felul golurilor de aer producătoare de vînt. Procesul social în discuţie este aşadar specific prin acceleraţie ţării noastre, este unic şi, pornind din însăşi structura unei societăţi exclusiv agrare, este şi adînc. Lumea lui Caragiale exprimă în comic tocmai această adîncime. Numărul concluziilor aberative, de ordin literar, la care Davidescu ajunge, constrîns fiind de premisele politice, nu s-a terminat.

Am văzut, dar, că a nu fi de acord cu N. Davidescu asupr „inaderenței" lui Caragiale la spiritul românesc însemneaz a nega însăși evidența ; și adăugăm că, deducîndu-i aderen sau valoarea de scriitor reprezentativ al românismului superioritatea artistică a operei, ar fi să cădem sub vina atît de gravă cît aceea de a schimba argumentul politic nespecifității în criteriu de valorificare estetică sau nu de considerare critică. Să ne menținem, în ceea ce ne privește la disocierea cît de riguroasă a punctelor de vedere, polit critic și estetic, urmărind cum Davidescu singur înăbușe cele două din urmă cu primul.

Știm pînă acum că satiricul nostru, nerăspunzînd cerințel etnice ale criticii naționaliste — ceea ce nimeni nu contest — ca să fie recunoscut, a fost socotit superficial în observați iar lumea lui — lipsită de adîncime socială, ceea ce am contestat. Căci noua confuzie, de ordin critic aici, a superficialității personajelor cu superficialitatea observației din care au ieșit, nu s-a putut naște decît din indistincțiunea inițială semnalată mai sus. Cît despre dimensiunea adîncimii sociale, constatăm că ea nu poate fi negată, deoarece eroii lui Caragiale vădesc — în comic — unica problematică a societății românești, aceea de circulație liberă și rapidă a tipurilor între clase, care s-a oglindit în literatura noastră de la Filimon pînă peste Caragiale, la Brătescu-Voinești.

Dar Davidescu ar putea să întîmpine această argumentare cu diferitele sale afirmații despre valoarea artistică a operei caragialești, cu care și-a presărat studiul, deși condamnarea unui autor ca superficial atîrnă mai greu decît afirmațiile, oricîte, platonice, poate prudente — adică tactice și strecurate incidental. Este adevărat astfel că el concedează din cînd în cînd : „Ridicolul mahalalei la suprafața ei e prins *uneori (subl. red.)* în adevărate trăsături de acvaforte" ; sau : opera „...din punct de vedere estetic poate să păstreze toată valoarea ei, *mai mare sau mai mică*, indiferent, dar nici într-un caz nu poate deveni, etic, reprezentativă".

Cititorul a surprins desigur tonul ușor dubitativ al acestor aprecieri sumare ; și chiar în cazul cînd ni s-ar opune fraze de stimă literară mai fermă, din studiul politic al lui Davidescu, confuzia principală, de care îl ținem răspunzător, n-ar diminua. Căci fiind vorba de procesul deformațiilor burgheziei noastre, ni se precizează : Caragiale „își vîră în el scalpelul

cu o diabolică plăcere de a scormoni *inutil (subl. red.)* o rană parcă pentru a o adînci și a-i face cu neputință vindecarea". Ce semnificație mai pot avea acele grăbite recunoașteri ale neșteșugului artistic, decît de strategie, fie oricît de categorice ? Iar, după fraza citată ? Caragiale, scormonind rana burgheziei române „inutil", n-a pus pe celălalt talger, ca să-și compenseze sadismul, nici o altă realitate — acesta este gîndul lui din adîncime al eseistului. Iar dacă cititorul nu se simte deplin lămurit asupra poziției de nesinceritate a lui Davidescu, în considerația estetică pentru operă, să se întrebe : poate cineva cere unui scriitor să „reprezinte" o societate omenească pe care, în același timp, să o și satirizeze ? Evident nu. Spiritul satiric nu aderă, ci se agață. Lucrul a fost semnalat de F. Aderca în *Cuvîntul Liber* (31. VIII. 1935), ca și de Șerban Cioculescu în *Revista Fundațiilor* (Nr. 11, noiembrie 1935), dar adîncit de acesta și dezvoltat pînă la neîndoială.

Așa încît, crezînd pe Davidescu că respinge opera lui Caragiale pentru nespecificitate, pentru neaderență față de neamul nostru, pentru lipsa ei de simpatie față de țara care a produs-o, însă crezîndu-l pe de altă parte că îi acordă din toată inima și înalte calități artistice de satiră socială, ar fi să-i nesocotim cunoscuta sa armătură logică, prin atribuirea acestei enorme incongruențe de cugetare. Nu ; împotriva logicii, Davidescu nu face nici un gest rebel, ba — cum am văzut — el este închinător strict al formalismului ei. Îndoindu-se, așadar, de însăși arta, unanim recunoscută, a lui Caragiale, punctul de vedere politic asupra ei îi statuează superficialitatea și, deci — își va fi zis eseistul — lipsa de semnificație adînc socială, pe baza indiscutabilă de consecvență formal logică a judecăților literare cu premisele politice. Cît este de primejdios pentru un critic să pornească în profesiunea sa de prețuitor al frumosului de la postulatele conformismului, știm acum : opere cum sînt *Scrisoarea Pierdută* și *Momente* cuprind valori controversabile !

Dar nici zona mai înaltă și limpede a principiilor estetice, prin adoptarea criteriului politic, nu este ferită de corupțiune. Davidescu, obiectînd lui Caragiale „inaderența la spiritul românesc", înnumără marelui nostru satiric toate lipsurile care constituiesc un fel de clișeu negativ al geniului, treaptă de jos — e adevărat — necesară însă artistului să urce către

realizările lui superioare. Astfel: lipsa „sentimentului de iubire", lipsa elementului „etic", lipsa „totală a oricărei femei în sensul adevărat (de suavitate și delicateță casnică, *n.r.)* al cuvîntului", lipsa de preocupare în legătură cu ideea de Dumnezeu, lipsa „simțului naturii", lipsa intuiției privitoare la „psihologia țărănească" sînt pentru Davidescu tot atîtea motive de a respinge opera lui Caragiale, fără să observe că fiecare dintre aceste lipsuri este cîte o calitate răsturnată: incisivitatea — absența sentimentului de iubire; individualismul — absența eticii (valoare de grup); caracter nepasional — absența femeii, rigoarea spiritului, luciditatea și criticismul — absența simțului naturii; psihologia mahalalei — absența psihologiei țărănești.

Un estetician neîntunecat de preocupări străine va deosebi întotdeauna aceste corespondențe structurale, perechi organice de însușiri și defecte, care numai împreună pot fi izvor de frumuseți artistice. Ni s-a părut astfel nespus de curios cînd atîți critici literari au putut imputa lui Victor Hugo banalitatea în idei; dacă ar fi fost poetul francez o fire înghețată de concepție și idei personale, structură abstractă și logică, ce avea să se aleagă de sensibilitatea și forța lui verbală? Cu Arghezi s-ar întîmpla același lucru și, înaintînd în literatura noastră poetică după aceeași metodă, am putea învinui pe Bacovia în baza lipsei de compoziție și suflu, pe Barbu în baza lipsei de sentimentalism și tot astfel mai departe? Numai că perspicacitatea estetică ne ferește de considerarea exclusivă a acestor carențe nutritive ale spiritului sau defecte constitutive — cum le-am numit în altă împrejurare. Teoria critică a lui Taine, după care unui scriitor trebuie să i se formuleze *sa faculté maîtresse,* se întregește așadar cu recomandarea de a i se formula concomitent și defectul dominant, clișeul negativ al trăsăturii caracteristice.

Putem acum, după lămuririle acestea, să spunem cu toată îndreptățirea că Davidescu, imputînd lui Caragiale defectele constitutive ale geniului său, obiectează reliefurilor, luminate dintr-o parte, că aruncă umbră de partea cealaltă.

Ceea ce a produs violențele arătate spiritului lui Davidescu, scriind *Caragiale, ultimul ocupant fanariot...,* a fost pasiunea

sa logică și politică. Așteptăm ca logica să-l împiedice cînd și cînd ; politica însă — niciodată.

De aceea ne-am îngăduit să-l chemăm la ordinea estetică, necoruptă de estetica politicii, în termeni poate care n-au lăsat să se vadă stima de care este înconjurat, atunci cînd chemarea venea de la întreg trecutul său literar, de la valoarea artistică a operei lui Caragiale și, în sfîrșit, de la problema însăși pe care a găsit cu cale să o dezbată.

Am citit un scurt articol al lui Eugen Ionescu, *Efortul Arghezi*, publicat în *Ideea Românească* (Nr. 2—4, iunie — august, 1935). Eugen Ionescu este pînă acum autorul unei plachete de versuri, *Elegii pentru Ființe Mici*, despre care ne pare rău că nu am avut ocazia să scriem la timp, precum și al unui volum de eseuri critice : *Nu*.

Eseul critic s-ar deosebi de critica profesională prin cîtimea majoră de subiectivism, prin paradarea personalității criticului, care își găsește în studierea scriitorilor mijlocul de a se defini. Criticul profesionist definește, atît cît inteligența obiectivă și structura omenească îngăduie ; criticul eseist se definește pe sine mai mult decît exercițiul funcției sale permite. Eseul critic, putînd aduce a speță de impresionism, nu este totuși impresionism ; o mișcare, cîteodată patetică, de idei, crescute din sensibilitate, îl separă, caracterizîndu-l.

În genul acesta, Eugen Ionescu a scris o serie de schițe critice asupra scriitorilor contemporani de mai mare circulație, vînîndu-le, cu mare plăcere, neglijențele, adesea defectele constitutive. Am citit volumul său *Nu*, în care, dacă zbenguiala inteligenței sale, incontestabil fermecătoare, ne-a amuzat, fără să ne rețină, n-am putut trece peste dovezile de justă direcționare a intuițiilor critice. Numai că Eugen Ionescu se bucură diavolește și se răsfață delicios cînd un scriitor consacrat a lăsat să i se vadă în ținută vreun nasture descheiat, chiar în cazul cînd talia înaltă, văzută din spate, din profil sau față, nu suferă cu nimic, deoarece vestonul „la două rînduri" acopere nasturele cu haz.

Ba încă Eugen Ionescu, văzînd, precum am spus, adesea just, privind adică reale deficiențe la un artist, le semnalează a joacă, așa ca un copil, plin de viață, care ar bate un cerc incomplet.

Dacă am fi scris despre volumul său, i-am fi lăudat farmecul de scriitor și ascuțișul peniței și, cu aerul de rudă înde-

părtată (putem să scriem astfel ?), l-am fi certat puțin. Și anume am fi căutat să-i arătăm că în jocul artei sînt unele lipsuri („constitutive", cum le-am numit), care asigură reușita. Am putea imputa acrobatului, cu un picior mai scurt, că are această conformație tocmai cînd își izbutește „numărul" cu ajutorul ei ? Pînă acum n-am întîlnit nici un poet, prozator sau artist, în general, complet, perfect sau cum se mai zice încă. Pentru că se pare că perfecțiunea ucide arta. Nu vrem să dăm nici un exemplu, dar cunoaștem numeroase opere literare perfecte și pentru aceasta perfect mediocre. Lacunele scriitorilor sînt gemene cu reliefurile lor, sînt umbrele însușirilor pozitive și critica se cuvine să nu le intuiască izolat, ci în raportul lor de necesitate organică.

La lumina acestor mici lucruri, cred că nu mai este posibil să reproșăm, de exemplu, poeziei lui Arghezi că nu arată nici un lustru rece de reflexivitate.

Dar în legătură cu Arghezi, Eugen Ionescu a scris, așa cum s-a putut înțelege pînă acum, o dată în *Nu* și a doua oară în numerele 2—4 ale revistei amintite. De data aceasta, el începe astfel : „T. Arghezi se ține de fleacuri" (despre *Cărticică de Seară)*, continuă cu : „Dar ceea ce scade în mod inevitabil orice sorți de menținere la oarecare altitudine lirică este gingășia făcută (ismeneală) și trucurile evidente, de care poetul nostru abuzează" și sfîrșește așa : „Să-l lăsăm să moară. Nu ne va mai preocupa. DE MORTUIS...".

Despre Arghezi din *Cărticică de Seară* am scris ceea ce gîndim chiar în această carte. Nu vom repeta nimic, deoarece, cînd ocazia se prezintă, preferăm citatul propriu. Ocazie nu este însă. Așa încît vom căuta să dăm loc la alte socoteli. Ceea ce ne-a surprins la Eugen Ionescu, în articolul țanțoș *Efortul Arghezi,* a fost învinuirea de „trucuri" și clișee. Ne pare bine că autorul deslușește forța hugoliană a condeiului arghezian și crede ca și subsemnatul, sau în orice caz credem amîndoi, că formula cea mai potrivită a poetului nostru este „geniul verbal". Dar, astfel stînd lucrurile, critica trebuie să se silească a deosebi caracterul propriu al lui Arghezi înlăuntrul formulei de mai sus. Geniu verbal la noi a fost și Eminescu. Prin ce anume am deosebit atunci, în judecata noastră, pe unul de altul ?

Cînd Titu Maiorescu respingea poezia lui Macedonski, o făcea punîndu-i eticheta de „estetizantă" și lăsînd să se înțe-

leagă, să se supraînțeleagă, orientarea sa către o estetică vitalistă, i-am spune. Estetismul presupune un model, dacă nu o modă, o conformare la un grup de abstracțiuni, dacă nu o rețetă. Literatura noastră poetică s-ar putea împărți, ca metodă de cunoaștere, în estetizantă și vitalistă. Arghezi ar lua loc în categoria acelora care, la noi, inițiind un stil, au impus o modă ; neținînd socoteală de nici o abstracțiune, structura sa intuitivă interzicîndu-i aceasta, arta i-a fost pusă în rețetă de alții.

Geniul verbal al lui Arghezi se manifestă instinctiv, nereflectat, chiar cînd el însuși crede că face pe cuvînt încrestări cu vîrful briceagului. Nu cunosc nici un alt poet care să posede aptitudinea de a săpa reliefuri mai vii, de a lovi cu tropii săi în fruntea cititorului, de a scrie mai atletic decît T. Arghezi.

Cît despre *Cărticică de Seară*, versurile ei de asemeni nu se adăpostesc la prezidiul vreunui estetism, deoarece moda și modelele zilei sînt ale „lirismului abstract". Și admițînd că gingășia ar fi un clișeu, surprins în el, Arghezi ar trebui să facă impresia de bunătate a unui uriaș împletind fire de iarbă. Cum n-a văzut Eugen Ionescu desenul exact al acestei împletituri de frăgezimi nu știm ; cum a trecut ușor peste nota specifică de vitalitate robustă a geniului verbal arghezian, peste contactul direct dintre conștiința poetului cu viața, ne explicăm numai prin deprinderea criticului de a spune mai întîi nu — un nu care să-i dea poate timp de reflecție.

Avînd un astfel de poet, e necuvenit lucru să-l necăjim cu paiul pe ceafă, să-l ciupim strengărește sau să căutăm a-l înjosi din distracție.

Pentru atitudinea de respingere nostimă a cîtorva scriitori (nota comentată aci — este drept — nu are nici o nostimadă și de aceea i se poate imputa în întregime), Eugen Ionescu nu prea e luat în serios. Și e păcat atît de inteligența sa jucăușe, cît și de poetul subtilelor *Elegii pentru Ființe Mici*.

CARTEA CU POEȚI

În fața unei cărți de critică a poeziei, am avut întotdeauna o nestăpînită curiozitate să aflu cît mai curînd puterea criticului de a aproxima fenomenul poetic, de a circumscrie natura poetului comentat, punctul nuclear al creației putînd fi intuit — niciodată însă analizat. Experiența este simplă : se ia un poet adevărat, care adică sporește circulația spirituală cu valorile unei noi sau numai puternice sensibilități ; critica, după cel mai riguros mod pe care mi-l recomand, îi specifică noutatea categoriei morale, adăugînd-o galeriei tipologice, dacă există, iar de nu, îl încadrează filiativ ; caută să se lămurească asupra totalității procedurale, „mecanică celestă", îi analizează cu alte cuvinte atît substanța, cît și tehnica, și cu toate astea poezia ne scapă din mîini ca peștii prelungi și lunecoși. E simplă experiența, dar, prin marginea falimentară impusă inteligenței noastre, devine, după temperamente, cînd dureroasă, cînd umilitoare. De aceea, criticii explicative îi rămîne rostul de a tinde necontenit să constrîngă, să încercuiască, să încolțească între cît mai variate reflexiuni fluiditatea poetică, cu gîndul că chiar o astfel de hotărîre abia poate să-i aproximeze prezența eteree.

A încerca să explice inexplicabilul, a nu ceda nihilismului cutropitor ce rezultă din modestele mijloace ale inteligenței, iată dramatismul îndeletnicirii de critic literar. Dacă poezia se purifică prin fiorul absolutului, critica își vădește și ea noblețea numai prin percepția aceleiași valori intangibile.

Cu asemenea preocupări de lăcomie, am început să citesc *Cartea cu Poeți* a lui Lucian Boz. Mă așteptam să fiu pus în fața unor judecăți de valoare, la care să ader sau pe care să le resping. Articolul ce proiectasem a scrie se desena așadar cu claritate mai dinainte pe baza acestei duble operații. Dar, spre surprinderea mea, lucrurile s-au răsturnat, după cum se va vedea. Dorind să-mi întemeiez afirmațiile pe citate, încep

cu ceea ce crede Lucian Boz despre poetul Ion Barbu : „Țara veghea turcită : multiplă formulă de regie cu care Barbu nu tălmăcise numai peisajul miracolului lui Nastratin, — ci și năucirea noastră, a celor ce jucam în mîini nebuloasa jocului secund". Nu înțeleg. Cine să-mi explice explicația lui Boz ? Să continuăm : „...Primul contact, cu urmări aproape la toți asemenea : invazie de febre. Procesiunea halucinațiilor, lunecare de aștri cangrenați peste paragini și smîrcuri cu mișunări de vietăți gelatinoase ; apoi o deplasare de planuri : întinderi glaciare și, proiectată în sîngele boreal, fata morgana unei toride geometrii arabe. Fosforescența unui halali de dervișI rotitori, împletit de grava sonoritate a unui recitativ de pe rampa de noapte a unui minaret...". De data aceasta nu înțeleg nimic. Preocuparea de a mă lămuri prin luminile criticului asupra poeziei lui Barbu, din care, deși voit obscură, parcă aș desluși un anumit sens emoțional, cade ; rămîn cu ambiția măruntă să cunosc înțelesul gramatical din fraza lui Lucian Boz. Dar nu reușesc nici atît. Nu cumva Boz mă depășește în puterile mele intelectuale ? Totuși să cercetăm mai departe : „Acum știu că trebuie să scriu aceste foi egal de depărtat de Isarlîk ca și de Uvedenrode. Ca după orice beție cu vin nou. Dezmeticirea, fără reacțiuni violente — numai o calmă înlăturare cu mîna a vegetației superficiale, și o pipăire a substructurii. Care ni s-a dovedit inconsistentă și avertebrată. Principiul poetic ce lucra asupra noastră fusese numai un eșafodaj de rătăciri, ca un ițar din epoca barocă, precum un arabesc visat în care crezi că descifrezi stenograma unei metode de inițiere." Hotărît : nu este vorba de nici o depășire. Lucian Boz, desființînd oficiul public al criticii, care chiar dacă glosează o poezie hermetică trebuie să rămînă clară, creează formula criticii oraculare și în definitiv bîlbîie un comentar pithiac de o tristă incongruență. Cum s-ar fi putut altfel ? Ca și actul poetic, „actul critic" declară prefața *Cărții cu Poeți*, „trebuie să fie de aceeași esență erotică" (!!?!). Adevărul acesta, de uz strict personal, lămurește totul, îmi amintesc că într-un roman al Hortensiei Papadat-Bengescu, un personaj, poate Lică Trubadurul, năvălește într-o infirmerie și face celei dintîi femei întîlnite, mi se pare o moașă, o declarație de dragoste, în care presiunea seminală amestecă planeții cu instrumentele chirurgicale, viața declarantului cu ochii moașei într-un galimatias năucitor. Să se fi apucat Lică

Trubadurul de critică ? La care judecăți din *Cartea cu Poeți* să aderăm și pe care să le respingem ? Paginile ei, scrise anume să aluneci peste cuprinsul lor ideativ, invită la un patinaj neîntrerupt. Dar oricît ar concepe Lucian Boz critica drept act erotic, și oricît ar realiza-o ca atare de perfect, nu este mai puțin adevărat că tristele sale incoerențe provin și din necunoașterea cuvintelor. Despre o poezie, a lui Demostene Botez, de revoltă, el spune : „sincopă de inumană răzvrătire" ; altundeva înseamnă, inițiat în poezia nouă : „oniricul lucidității" ; în altă parte „extazuri lucide", „extaz epileptic", „putere de abstracție plastică", poetul-profet „mînuitor al semanticii și al magiei", „panerotism scatologic", „hidoase măști totemice ale genialelor tragedii ioniene", „nevralgiile reclamă amnezia" și tot astfel mai departe pe 250 de pagini. E un abuz de cuvinte neîngăduit unui critic, care trebuie să se păstreze în cadrul celei mai limpezi exprimări, e o prostituare a dicționarului, cuvintele acceptînd toate sensurile. Ceea ce *Cartea cu Poeți* pune în vedere, în ordinea pozitivă, pare a fi un anumit amor al frazei. Boz își desemnează mai dinainte frazele în linii parabolice și, cu aerul de a se juca, le lipește mozaicul cuvintelor scoase la întîmplare dintr-un sac de loton, nimicindu-și astfel o trăsătură în intenție merituoasă. Dar amorul frazei îl stăpînește atît de nemăsurat, încît caracterizări, a căror formulare place autorului, sînt aplicate la poeți diferiți. Astfel poezia lui Bacovia „de îmbolnăvire și tristețe a omului din înseși rădăcinile vieții sale" se suprapune întocmai peste aceea a lui Blaga, deoarece și aceasta cuprinde ceva, „care otrăvește rădăcinile existenței". Cînd poeți atît de deosebiți în structura lor, ca Bacovia și Blaga, pot fraterniza înlăuntrul aceleiași formule, critica aceasta nu se cheamă promiscuă ? Cartea lui Lucian Boz, în concluzie, fiind un dicționar în fierbere, nu poate fi judecată în cuprinsul ei. Dacă însă ermetismul critic este conștient, împrejurarea devine mult mai gravă, deoarece se încearcă scoaterea inteligenței din casa ei. Puterea intelectivă nu ne dă atît cît dorim în cunoașterea poeziei, adică înseși esențele, după cum am notat la început, dar să nu-i aruncăm la gunoi din cauza aceasta ceea ce are mai de preț pentru critică : simțul preciziunii.

Printre scriitori umblă vorba după care criticii se bucură de nu știu ce tihnă dulce. Sînt unii autori de romane sau de versuri care vorbesc deschis, precizînd anume că această tihnă nu este altceva decît lipsa de grijă a unui trai parazitar. Reținerea de la ispitele imaginației, ca și mărginirea la a comenta opera altuia, dar mai cu seamă fețele lucii ale inteligenței, pe care critica literară este ținută îndeosebi a le arăta, totul duce pe cei din afară de meserie la judecata că această îndeletnicire nu are nici un fel de noblețe, nici o frumusețe morală sau, în limbajul mai curent, nici un fel de dramă particulară. În timp ce autorii literaturii de imaginație se cheltuiesc în lucrul lor, se consumă și chiar se jertfesc oarecum, confratele de literatură critică numai ce le comentează jertfa, urmărindu-le cu seninătate zbaterile conștiinței și trăgîndu-și plăcerea destul de sadic din frumusețea cu care ceilalți ard pe rug. Este opinia cea mai răspîndită printre romancieri și poeți, cu privire la aceia care le laudă meritele și le surprind scăderile.

Totuși critica literară, sub înfățișarea cea mai liniștită, are amărăciuni și neajunsuri. Parte îi vin din natura ei, parte — din împrejurările în care este pusă să se dezvolte.

Într-adevăr, întrebările ultime în ceea ce privește natura informulabilă a operelor de artă, întrebări fără de care critica este orice altceva, logică, psihologie, știință, filozofie etc., îi creează o problematică proprie. Dispunînd de un aparat intelectual capabil a extrage de pretutindeni generalitatea, abstracțiunea se vede constrînsă a se mlădia, pînă la refuzul dublu al naturii ei și al naturii artei, ca să conțină în largi tipare particularitatea mobilă, concrețiunea : argintul-viu al oricărei lucrări literare. O alternativă fundamentală, cu termeni de dilemă, este neliniștea criticului literar : căci, sau rămîne credincios instrumentului rigid cu care trebuie în

orice caz să lucreze, și rezultatele de cunoaștere a operei comentate se minimalizează, sau renunță la aparatul intelectual, dacă nu vrea să și-l vadă plesnind în timpul ajustării la concret, și nu-i rămîne ca unealtă de lucru decît exclamația! Într-un fel, se ține departe de obiect; într-altul dispare în el; în amîndouă, rătăcește.

Care e distanța prielnică de la critic la romancier, dramaturg sau poet, pentru a nu cuprinde cu vederea decît un singur autor, pentru a scăpa de generalitate? Pînă unde, pe de altă parte, poate el aproxima nimicul unduios al lucrărilor de artă, pentru a nu se pierde în lichiditatea lor? Este formulabilă valoarea artistică? Iată dar cîteva din acele întrebări ultime, privind ușoara profesiune de critic literar. Numai cînd autorii literari de imaginație ne vor servi răspunsurile chestiunilor de mai sus, precum și ale altora de același fel, răspunsuri care le stau probabil la îndemînă de îndată ce socotesc critica lesnicioasă, vom fi lipsiți de neajunsuri, gustînd din dulcea tihnă de care sîntem acuzați.

Dar chiar atunci, vom găsi pe cineva atît de binevoitor și de puternic să lecuiască amărăciunile ce vin din împrejurările în care spiritul critic se exercită cîteodată? Vremuri grele! Am citit de nenumărate ori această expresie jurnalistică. Se întrebuințează atît de des, încît nici nu mai pare o expresie anume, avînd dimpotrivă aerul conversativ al locuțiunilor repezi. Fie că stă în legătură cu vreun moment turbure al istoriei, fie că mai adesea arată — cum se zice azi — o neplăcută conjunctură economică, „vremurile grele" impun un fel sau altul de adaptare la complexul de stări neprielnice, o așteptare sub constrîngere. Se înțelege.

Însă vremurile grele în critica literară — este drept — apar destul de curioase. Căci, într-adevăr, cum s-ar putea lovi spiritul critic de vremuri vitrege? Aparențele îndreptățesc o singură formă de judecată; ori există spirit critic și pentru el nu există vremuri grele, ori lipsa de pătrundere critică alimentează ea însăși dificultatea vremii. Și totuși, o astfel de perioadă curioasă, în care criticismul cel mai precis orientat coexistă cu „vremurile grele", ca obstacol exterior, străbatem azi.

Ca să-mi limpezesc această situație, am nevoie de o definiție a spiritului critic. Îmi voi da iluzia acestei definiții, căutînd s-o extrag din aplecarea criticilor de a mînui judecăți

obiective? Chestiunea își schimbă astfel numai cuvintele, deoarece trebuie să aflu în continuare ce este obiectivitatea. Nu e chiar o povară. Nuanța specioasă a obiectivității în cercetarea literară: aplicare la obiect, în speță — la opera literară, la natura lucrului literar. Încît, obiectiv nu va fi ideologul care, copleșit de idei dobîndite, va judeca literatura în raport cu aceste idei apriorice, ci numai criticul care, ajungînd prin uitare momentană la o neștiință edenică, își va însuși natura concretă a lucrării artistice. Merg mintal pe această linie mai departe și mai repede decît poate merge penița pe hîrtie; nu mai scriu nici un cuvînt. Am și ajuns cu gîndul, din precizarea altui și altui element necesar al definiției, la concluzia că o definiție pozitivă a spiritului critic nu este mulțumitoare. Renunț. Ca în toate cazurile cînd este vorba să definim o valoare spirituală, procedeul negativ al eliminării, mai puțin ambițios — dar mai concludent —, devine obligator. Bineînțeles: cu atît mai puțin ne instruim asupra celor ce vrem să definim astfel, dar scoțînd dintr-un cuprins logic agenții de deformare — îl limpezim profitabil. Așadar, spiritul critic nu este — să zicem — spirit politic; nu este atitudine interesată (nici prin amor propriu); nu este sectarism; nu este fanatism, nu este operă de propagandă, nu — campanie jurnalistică, nu — apel la dispoziția publică, nu — ton înverșunat, nu — atîțare, nu — ... nu —... nu —.... Dar observ că definiția după care alerg nu-mi mai este de nici un folos, deoarece simpla negare a spiritului politic din sfera celui critic îmi dă simțămîntul puternic al adevărului. Nici o trăsătură pozitivă criticistă din cîte îmi treceau în goană prin minte nu m-a umplut de acest sentiment. Altceva nu-mi mai trebuie.

Eliminarea de la început a felului politic din atitudinea critică a fost întîmplătoare? Da și nu. Da, pentru că împrejurările de azi, dar nu de totdeauna, au favorizat-o, așezînd-o în fruntea impurităților de eliminat; nu, fiindcă oricine, din cîți trăim azi în aceleași împrejurări, s-ar fi lovit în primul rînd de aceeași primejdie. Împrejurările, adică „vremurile grele", de care vorbeam mai înainte, au scos-o în cale. Căci fanatizarea opiniei publice, în ordinea politică, ce se observă de cîtva timp (dreapta sau stînga; pentru omul cuminte, căruia i se datorește progresul istoric, nu mai e loc), a atras fanatizarea spiritelor și în ordinea literară. S-a dus vremea

frumoaselor școli literare, azi avem partide literare. Acțiunea în comun, încordarea de a determina masele într-o anume direcție, întunecă vederile. Exagerărilor dintr-o parte li se răspunde cu exagerări de partea cealaltă. Încît exercițiul inteligenței însăși, care are rostul de a lua în seamă nuanța. de a discrimina, de a disocia și nu de a impune global, este interzis. După cum în politică atmosfera nu mai prieste azi concepțiilor moderate, în același chip în literatură trebuie să fii sau tradiționalist sau modernist. Cîți vom mai rezista acestei cutropiri ? Cît vom mai putea, sub sigura încuviințare a lui Maiorescu, să admirăm cu egală dezinteresare ambele tabere ? Ni se va mai îngădui multă vreme o asemenea lipsă de „orientare" ? Vremuri grele ! Titu Maiorescu se adăpostea la autoritatea poziției lui sociale : catedră universitară (altceva decît azi), partid politic, conducere de stat. Noi ? Vremuri grele ! Și totuși, curaj !

Așa încît, cînd la problematica intimă a criticii literare (dificultatea de a surprinde concretul fluid al operei de artă cu mijloacele abstracte ale inteligenței) se adaugă împotrivirea spiritului vremii, putem spune confraților de literatură : *...mais la critique aussi est difficile !*

I

STILUL CRITIC

Ceea ce deosebește dintr-o dată critica literară de operele imaginației, cărora li se aplică prin menire proprie, este condiția ei reflexivă. Înțelegem din comentariile mijlocitoare ale criticului producerea și cuprinderea istorică, adîncimea psihologică, conținutul de umanitate al literaturii, precum și, mai cu seamă, prețul de obiect artistic, măsura, cu alte cuvinte, de a satisface ceea ce nu s-a putut numi altfel decît gustul.

Deși reflexivă așadar, critica, mărginindu-se la explicarea și cel mult definirea acestei valori empirice, își cunoaște rostul modest de estetică practică, impus de nesfîrșita diversitate a fenomenului de artă, și respinge putința de a fi socotită drept aplecare a spiritului exclusiv teoretică. O dată relaxată legătura cu opera concretă, comentariul critic se amplifică, dar se și pierde în studii istorice, psihologice sau de știință a Frumosului. Încît, avînd a-și face propria teorie, critica literară trebuie să considere în primul rînd realitatea nucleară a obiectului ei de cercetat, din natura căruia să-și tragă metodele de lucru potrivite, ca și mijloacele de expunere a rezultatelor acestor metode.

La întrebarea despre obiectul de studiu al criticii se răspunde simplu : opera literară ; la întrebarea despre metodele de lucru se răspunde de mai multe ori : metoda istorică, psihologică și estetică, toate presupunînd un dogmatism oarecare, numai ultimele însă despicîndu-se în două : dogmatică și impresionistă ; iar la cea de a treia chestiune privind mijloacele de expunere, răspunsul e unanim : stilul critic.

Cu cercetarea prezentă ne propunem să înfățișăm, din grupul acestor chestiuni, numai stilul ca problemă a criticii literare. Dacă totuși amintim și de celelalte, lucrul nu e făcut cu intenția cine știe cărei introduceri didactice în materie, ci pentru că, după cum vom avea prilejul să vedem, toate la un loc, răspunsurile se determină între ele, manifestînd o legătură de succedanee.

Există dar un stil critic ? Prin ce anume se caracterizează ? Opinia cea mai răspîndită au format-o oamenii gravi, raționaliștii — cum se intitulează aceștia cu plăcere —, care, fie profesînd critica chiar de la debut din nebăgare de seamă, fie provenind în discuția ei din discipline străine cu totul sau numai în parte de faptul literar, au acreditat ideea că stilul critic este și trebuie să fie abstract. Se înțelege cu toată ușurința că nota abstractă sau prezentarea scheletică — altfel zicînd, pretinsă ca proprie limbajului critic, se legitimează, gîndesc ei, de la condiția de reflexivitate a îndeletnicirii, preschimbată destul de arbitrar în condiție pur teoretică.

„Deprinderea observației exacte, scrie astfel nu interesează care dintre ei, și a formulării precise împrumută stilului o demnitate la care ar putea rîvni mulți dintre literatorii noștri. Dimpotrivă, în materie de studii literare, umflătura stilistică tinde să cîștige un larg teren, favorizată de superstiția vulgară că despre artă și frumos este nimerit să te exprimi folosind toate podoabele artei și ale frumuseții. Este aci o confuzie între obiect și meditația teoretică asupra lui, care dovedește cît de înapoiate sînt puterile discriminării în inteligența autorilor despre care ne ocupăm. Răul tinde într-acestea să cîștige teren și dacă o nouă îndrumare nu se va produce, se poate formula temerea că în curînd nu vom mai putea citi nici o pagină de bun-simț despre problemele artei și ale literaturii."

Cel care poate semna o astfel de susținere a scrisului sticlos, în materie de literatură comentată, se mărturisește de la început ca provenind din afară de artă, în orice caz. „Deprinderea observației exacte și a formulării precise" este o însușire cu adevărat de mare preț, care se găsește la baza tuturor carierelor științifice serioase ; ea dă chimistului — bunăoară — cea dintîi garanție asupra rezultatelor de laborator, cîtă vreme acesta nu se gîndește să descopere însăși formula vieții.

Aceeași însușire însă, cît privește acea una din modalitățile vieții informulabile — literatura, despre natura căreia altceva nu știm „exact și precis" decît că este o valoare de inexactitate și imprecizie —, și-a arătat în toate chipurile vanitatea.

Spre încredințare deplină că citatul de mai sus, pe care l-ar iscăli orice raționalist, privește din afară ideile exprimate, nepreocupîndu-se adică de unicul și ascunsul principiu al artei, de starea ei radicală, obiect particular al criticii literare,

avem rîndurile care îl încheie ; ele cuprind alarma că, rămînînd să se scrie frumos despre frumos, „nu vom mai putea citi nici o pagină de bun-simț despre problemele artei și ale literaturii". Bunul-simț s-ar reprezenta în studierea operelor de artă literară, cum bine se înțelege, prin folosirea, ori de cîte ori vorbim despre una, a dicționarului abstract. Să luăm lucrurile mai din aproape.

Punctul de privire care, pentru a se exprima, recurge la cuvinte atît de globale ca „problemele artei și ale literaturii" este cu adevărat exterior față de singura discuție posibilă azi asupra criticii literare. Problemele artei și ale literaturii, în mod indistinct, există pentru cărturari, pentru cercetătorii care debutează cu teze de doctorat și continuă cu lucrări despre toate modurile de a se combina cu împrejurări istorice, sociologice, psihologice etc. fenomenul artă.

Dar studiile acestea, foarte stimabile și pe drept cuvînt prețioase pentru cultura timpului, instruiesc cu mult mai mult, întrucît e vorba de noile domenii ale cunoștinței puse în raport cu opera artistică, decît asupra artei însăși. Căci, oricît am confrunta pe Eminescu al nostru, de pildă, cu stările sociale din timpul său, ceea ce vom obține va fi un plus de cunoaștere a acelei societăți, poeziile lui nedeschizîndu-ne prin aceasta rezerva lor de frumusețe inanalizabilă.

S-a crezut o bună vreme și se poate încă susține că numai pe calea reconstituirilor istorice am putea dobîndi pregătirea trebuitoare înțelegerii depline a unui artist. Ocolul chestiunii principale devine cu mult mai cuprinzător în fapte fără legătură internă cu opera de artă. Epoci întregi, ca moravuri și deprinderi, ca superstiții și credințe, ca stări politice, civilizație și cultură, ca direcție a spiritului — în sfîrșit, sînt reînviate de sub nisipurile efermității lor, pentru a se observa că în cele din urmă caracterul secret al frumuseții artistice se refugiază altundeva ; mai exact vorbind, rămîne la locul lui, care nu este unde îl caută critica istorică. Deoarece nimic nu explică întîmplarea că în același complex spiritual de civilizație și cultură pot trăi doi scriitori, care, deși pătrunși de un mediu identic, se manifestă totuși în chipuri deosebite.

Asemenea împrejurări înlesnesc firește apariția unor alte convingeri care, dacă nu cad peste ceea ce se urmărește : surprinderea principiului de strălucire al artei, restrîng oricît cîmpul rătăcirilor, apropiindu-se de singurul obiect de cer-

cetare al criticii. Din condiția sufletească a operelor artistice se ivește astfel nevoia să se studieze personalitatea creatorilor. O dată rămasă la discreția factorului personalitate sau numai de fapt socotită a rămîne în această situație, opera de artă trebuie cercetată în psihologia individului creator, în reacțiunile particulare de sensibilitate ale autorului, în ceea ce adică l-ar excepta de la structurile tipice. Sosit în preajma locului de naștere al lucrului, care se subtilizează celorlalte scrutări metodice, criticul literar are toată îndreptățirea să se simtă înaintînd în cunoașterea artei, cînd răscolește înseși latențele sufletești care o emit. Ceea ce este pînă la un punct strict exact. De aceea jurnalul intim, corespondența ocazională, amintirile familiei și prieteniile, devenind material cu ajutorul căruia se realcătuiește personalitatea unui scriitor, dobîndesc titluri documentare atît de însemnate, încît, după cum istorismul critic duce literatura în pură știință istorică, formula psihologică a criticii o transportă în psihologie.

Iar dacă e să o comparăm cu metoda istorică, aceasta presupune spre avantajul ei dificultatea erudiției cel puțin, ceea ce o ridică de la îndemîna fiecui; în timp ce eseul moral cu marele lui păcat de ușurătate este azi un clișeu curent. Într-adevăr, luăm cunoștință săptămînal sau lunar din periodicele noastre că poeți deosebiți în totul se caracterizează prin mereu aceeași comodă „sensibilitate rănită", „melancolie profundă", „pesimism amar" etc.; ba mai mult: avem studii întocmite cu toată gravitatea academică pentru ca, tinzînd, cum este firesc —, la particularitatea artistică, să ne reveleze... romantismul lui Eminescu, să zicem. Încît studiul personalității artistice, de unde pare pe bună dreptate că va constrînge misterul constitutiv al artei să se divulge, ne dăruiește de fapt un alt punct de vedere extrinsec.

Critici dintre cei mai serioși, căutînd să adîncească examinarea psihologică a scriitorilor, au cuprins în raza cercetării lor ideea de biografie, fapt care absolvă eseistica morală de neajunsul ușurătății semnalate, înălțînd-o la nivelul criticii istorice, cu care însă o și asimilează prin astfel de dezvoltări. În concluzie, frivolă — cînd este profesată după modelul promiscuu al caracterizărilor vagi — și savantă — savant inoperantă — cînd, luînd forma biografică sainte-beuviană, i se obiectează, ca și celei istorisite, neputința de a conchide asupra originalității unui spirit creator — critica psihologică,

pornită să se apropie cît mai mult de faptul literar, apucă de asemenea căi străine.

Dar pentru a ocoli întîmpinarea că nu după deformări cazuale, fie acestea chiar docte — cum e aceea biografică, poate fi înlăturată o metodă de studiu literar, vom imagina-o în starea ei de exerciţiu riguros, menţinîndu-se adică în intimitatea morală a unui mare spirit, a cărui unicitate ar surprinde-o. Avem cu adevărat împrejurarea, atît de rară în critică, a progresului incontestabil. Totuşi, prin ce anume ne-am explica ciudata întîmplare că aceeaşi structură sufletească alimentează opere de valoare inegală, la un acelaşi scriitor ? pentru care raţiune aceeaşi categorie morală devine sterilă la alt scriitor ? de ce nu putem confunda plusul intim de realitate al unui cap de operă cu psihologia autorului ? Ceea ce pune în vedere insuficienţele de cunoaştere ale oricărei metode critice sînt aceste întrebări surde.

Ne luăm îngăduinţa să introducem aci o notă oarecum personală. Cu ani înainte, avînd despre critica literară preocupări asemănătoare, am întreprins un fel de cercetare a poeziei lui T. Arghezi. După ce mai întîi arătam abuzul de universitarism şi psihologism în critica poeziei, căreia îi găseam neajunsul de a lucra cu concepte şi mai ales cu preconcepte ; după ce, apoi, identificam pe Arghezi cu Baudelaire prin categoria antinomică a sensibilităţii, urmărindu-i infiltraţiile baudelairiene în chiar subtilizarea lor ca procedee stilistice ; după ce încă, simţind pe poet, coboram — cu gîndul de a-i descoperi valoarea personală — în intimitatea tehnică a operei ; ne vedeam siliţi, cu toate că părăsisem metodele exterioare de studiu, să constatăm în concluzie umilirea inteligenţei critice printr-un „duh inanalizabil" rămas să plutească liber în măsurile poetului. Această experienţă fără rezultate noi, dar de acea valoare subiectivă, care singură dă conţinut lucrărilor inteligenţei, era nu un „proces al criticii", cum a fost interpretată, ci atingerea neaşteptată şi directă a condiţiei ei de inexistenţă sub înfăţişări obiective.

De altfel, simţul perspicacităţii şi al rigoarei a condus pe toţi iubitorii de poezie la încheieri identice. Însuşi cunoscutul inginer al spiritului, Paul Valéry, ajunge în aceeaşi ordine de idei să se întrebe cu subtilă ironie : „Nu este admirabil lucru să se caute şi să se găsească atîtea maniere de a trata despre un subiect fără cel puţin a i se atinge princi-

piul, și dovedind cu metodele întrebuințate, cu modurile atenției care i se aplică, și chiar cu munca sub care se suferă, astfel, o necunoaștere totală și perfectă a adevăratei chestiuni ? Mai mult : în marea parte a tomurilor savante care au fost consacrate de secole Poeziei, sînt uimitor de puține (spun : «puține» ca să nu fiu absolut) acelea care să nu implice o negație a existenței ei." *(Questions de Poésie.* N.R.F. ianuarie 1935.) Și totuși, în conștiința literară a timpului nostru persistă, și va persista totdeauna, convingerea despre realitatea criticii, fie chiar, și poate mai ales, negîndu-și obiectul propriu.

Chestiunea cauzelor acestei stări de lucruri nu interesează în mai mică măsură. Din cele ce urmează, vom vedea cum ceea ce a determinat poezia să primească valori prozastice în cuprinsul ei incoruptibil a pricinuit și cutropirea criticii de către ereziile științifice ; și după cum în istoria artei literare la un moment dat s-a ivit nevoia de purificare, va trebui poate cîndva să se scuture și comentariul critic de ceea ce îi zădărnicește sagacitatea.

Cunoaștem azi cum conceptul de poezie a fost supus în ultima vreme unei disocieri, devenită — e drept — mortală prin lipsa măsurii exacte, de ceea ce îi obnubila strălucirea. Primul element impur, de care trebuia să fie izolată, era apucătura moralizatoare, didactică în general, moștenită de la secole de tiranie rațională. E susținerea celui dintîi teoretician al poeziei pure, Edgar Poe.

Titu Maiorescu însă, care la noi dintre critici s-a ocupat mai temeinic de teoria poeziei, atribuie această deformare unui fapt cu totul interesant pentru problema noastră. Iată : „Celelalte arte, prin chiar condițiunile lor materiale, sînt restrînse în acest cerc estetic și sînt ferite de rătăcirea științifică : nici teorii politice, nici reguli limbistice nu se pot sculpta în piatră sau exprima în muzică. Poezia singură este în pericol de a-și confunda sfera, și aceasta din cauză că ea întrebuințează același organ pentru ideile ei, pe care îl întrebuințează și știința pentru ale sale : adică limbajul omenesc. Cu atît mai mult este de datoria poetului a-și îndrepta atențiunea spre diferența între aceste două sfere și a distrage mintea obosită de perpetua cauzalitate (sfera științei, *n.r.*)." Dacă în continuarea citatului din Maiorescu întrebăm : pentru ce numai critica literară este preocupată de perspective isto-

riste ori sociologice asupra artei respective și răspundem : deoarece muzica, pictura și sculptura, slujindu-se în exprimare de un material pur din principiu, care — altfel vorbind — nu face ecou preocupărilor științifice, critica *Sonatei Lunei,* a *Cinei de Taină* sau a războinicei *Venere* nu întîmpină nici o stavilă în drumul către obiect — înțelegem deplin proveniența șovăirilor criticii literare. Ele se datoresc întîrzierilor criticului asupra reziduurilor științifice ale unui instrument trivial de expresie. O critică muzicală de tip vulgar sociologic ar fi absurdă și nespus mai vinovată decît cea literară, nesuferind deviații din cauza nici unei zguri în calea ei de a cădea pe concretul artei ; orice abatere i-ar aparține ei însăși. Dar absurditatea unei asemenea comentări muzicale luminează nu mai puțin (și justifică pînă la un punct) improprietatea metodelor obiective, cu alt cuvînt — exterioare, de cercetare literară.

Așadar, revenind la ordinea de idei urmărită și tinzînd la singura menire precisă a criticului : opera de artă în sine, nici studii istorice, nici vederi rasiste, nici contribuții sociologice, nici neconcludentă psihologie, nici analizele tehnice, nimic din ceea ce s-ar întemeia pe una din stările cazuale ale literaturii nu lungește raza de cunoaștere omenească asupra nucleului poetic, realitate ireductibilă, al operelor frumoase. Firește, nu rezultă de aci în nici un chip inutilitatea unor cercetări similare ; posibile și foarte profitabile științelor respective, cu ele se măsoară aria de cultură a fiecărei epoci.

Încît putem acum clarifica și înțelege pretenția raționalistă a limbajului critic abstract. „Problemele artei și ale literaturii", devălmășie în care nu se cuprinde problematica intimă a artei și a literaturii, trebuie exprimate net, fiindcă stilul unui studiu, oricare ar fi el, crește organic din natura obiectului de studiat. Și după cum e absurdă o critică muzicală biografică — de pildă, care ar folosi instrumentul verbal neplastic al științei istorice, absurdă e și critica literară istoristă care ar adopta limbajul artei literare.

Dacă întoarcem drumul la punctul de unde am pornit, observăm că, pentru a dovedi cum stilul critic deshidratat, cu calități de precizie cristalografică, se deduce exclusiv din natura abstractă a diverselor științe, cînd acestea intră în relație dintre arte numai cu literatura, a fost nevoie să dezbatem, oricît de sumar, problema criticii în întregul ei. Nimic

mai firesc, de altfel. Întrebările despre obiect, metodă și stil, după cum am afirmat de la început și după cît a putut rezulta pînă aici, ies una din alta, iar răspunsurile lor dacă nu fuzionează indistinct, încît obiectul, metoda și stilul critic să fie una, se înrudesc totuși foarte strîns : formula sociologică a criticii literare, de exemplu, țintind nu la opera de artă în sine, ci la relația ei posibilă cu știința sociologiei, își va comunica într-un limbaj științific adevărurile dobîndite. Dar ca să pretindă a-și impune vestmîntul ei, numai al ei, de transparențe, vocabularul neted, criticii pure, însemnează să nu îngăduie acesteia ceea ce și-a îngăduit sieși : adaptarea la obiect.

Cunoscînd prin urmare că singura îndeletnicire care se poate chema critică literară este aceea de a studia opera de artă în intuitivitatea ei, în ceea ce se constată ca ireductibil și nedatorit nici rasei, nici epocii, nici psihologiei individuale și nici vreunui alt factor extrinsec, metoda ei germinează în chiar natura obiectului de studiat. Criticul aplicat misiunii lui se va strădui să deslușească într-o poezie sau un roman concretul necategorial al artei, realitatea ei monadică, misterul vibrător cu care să consune, pe care să-l consimtă, iar nu să caute a-l denatura, traducîndu-i grupul de intuiții în idei științifice. Îl vedem pe domnul raționalist, care îngheață apele cu privirea, cum se simte indus către ironie de asemenea alăturări verbale „fără conținut", „imprecise". Îi vom suporta ironia ignoranței docte, repetînd : precis nu știm despre esența artei decît că este ceva imprecis.

Un Edmond Goblot, raționalist mai cunoscut decît nu știu care dintre ai noștri, ar sprijini „imprecizia" definițiilor de mai sus ale operei de artă cu ceea ce chiar în logică s-a dovedit de neconstrîns, cu acele noțiuni zise *les indéfinissables*. Iată : „A defini totul este cu neputință, căci a defini o noțiune este a construi cu alte noțiuni. Or, sînt și *indéfinissables*... Datele imediate ale experienței sînt și ele însele de nedefinit. Ele nu pot să fie cunoscute printr-un alt mod de cunoaștere decît acela chiar prin care au fost date. Nici o definiție nu va da unui orb din naștere ideea luminii și a colorilor sau unui surdomut ideea de sunet. Nici o definiție, nici o descriere nu va da ideea despre ceea ce este original și ireductibil într-un sentiment unei persoane care nu l-a încercat" (*Traité de Logique*, ed. 1925). Cînd însăși știința Logicii în-

registrează inaptitudinea raţiunii de a-şi umple operaţiile cu fluenţa datelor imediate ale experienţei, ne putem dispensa de considerarea diverselor obiecţii pe care eventual le-am întrezări. Dacă observăm bine, seria indefinisabilelor logice este chiar domeniul secret al operei de artă, iar metoda de cunoaştere a lor, aceea „prin care au şi fost date", este chiar metoda consunării sau con-simţirii.

Cum am putea în ordinea expresiei să comunicăm nucleul vital de intuiţii sub forma traducerii noţionale ? Este arta materie de învăţămînt ? Din nenorocire, încă se crede acest lucru cu putinţă, împrejurare tristă prin care, fie şi disimulat sub cerinţa stilului abstract în critica literară, se tinde la coruperea naturii artei şi literaturii. „Această corupţie constă, găseşte Valéry, în a substitui preciziuni zadarnice şi exterioare sau opinii convenite preciziei *absolute* a plăcerii sau interesului direct aţiţat de operă, în a face din această operă un *reactiv* servind controlului pedagogic, o materie cu dezvoltări parazitare, un pretext pentru probleme absurde..." *(art. cit.).*

Asupra stilului critic prin urmare să nu ne întrebăm, cîtă vreme ne aflăm în afară de obiectul preocupării critice, ci să-l căutăm pe indicaţia care odrăsleşte din radicalitatea operei de artă, din perspectiva ei cea mai intimă, pentru a recomanda expresiei calităţile sugestive ale limbajului. Este adevărat că operaţia critică nici în acest caz nu se identifică, ceea ce ar desfiinţa-o, cu fenomenul artei, dar oricum numai astfel îl aproximează mai riguros. Căci „dacă e cu neputinţă să construim printr-o definiţie datul imediat al cunoaşterii, e uşor să-l arătăm cu un semn extrinsec (imediat extrinsec, *n.r.).* Aceasta fiindcă orice dat al experienţei nemijlocite ne stă la îndemînă a-l înţelege printr-un gen : *roşul* este o senzaţie a organului vizual. Putem apoi deosebi acest fapt de celelalte de acelaşi gen printr-o diferenţă ; dar semnul distinctiv este totdeauna exterior fenomenului, consistînd, de exemplu, în a indica împrejurările în care se produce : *roşul* e senzaţia vizuală pe care o am, privind o floare de mac. Asemenea definiţii sînt folositoare pentru a stabili comunicaţia între inteligenţe, iar ştiinţa le întrebuinţează pentru *a deveni mai precisă" (subl. red.,* Goblot, *op. cit.).* Roşul de mac al lui Goblot legitimează toată plastica stilului critic, aplecarea figurativă a scrisului frumos despre frumos, preciziunea

impreciziei — așa-zicînd. Criticului, cîtă vreme se menține la aproximarea cea mai strictă a operei, îi înflorește de la sine condeiul în mînă ca toiagul lui Aaron.

De altfel ori de cîte ori filozofia însăși a ostenit să pătrundă în concretul fenomenal, s-a văzut nevoită să ia ținută literară. Bergsonismului nu i s-a adus vină mai repetată decît aceea de a introduce în domeniul speculației intelectuale „o materie proprie lirismului sau romanului". Iar criticii propriu-zise, aceleia care aproximează misterul poetic pînă la refuz, folosind instrumentul exact al metaforei, oricît de paradoxal ar părea aceasta, i se obiectează de către cei care profesează critica literară printr-o inadvertență de debut că e o literatură crescută din literatură. Am citit cîndva sentințele disprețuitoare de „literatură parazitară sau la puterea a doua", aruncate de un critic contemporan. E curios că ideile cele mai simple trebuiesc totuși reamintite : critica parazitează arta, după cum aceasta parazitează la rîndul ei natura spiritului ; și cînd nu irită vegetațiile acelea istorice, sociologice, psihologice etc., care înăbușe firea atît a artei, cît și a criticii literare, de unde vine trufia acestei închipuite neatîrnări ?

Dar stilul colorat primește și un sprijin mai din departe. Cei ce recomandă cercetărilor literare un limbaj de calitate sicativă par a se conforma unor înalte obligații ale gîndirii teoretice, după care între idee și exprimarea ei plastică ar fi existînd o antinomie ireductibilă.

Dintre gînditorii noștri, Titu Maiorescu nu disprețuia să recurgă la clarificarea ideilor sale critice prin comparații uneori destul de susținute.

Referindu-se la atacurile în contra lui Caragiale după reprezentarea *Nopții Furtunoase*, Maiorescu nu se rușinează a scrie : „Căci adevărata literatură cu feluritele ei produceri se poate asemăna unei păduri naturale cu feluritele ei plante. Sunt și copaci mari în pădure este și tufiș, sunt și flori, sunt și simple fire de iarbă. Toate împreună alcătuiesc pădurea, fiecare în felul său trăiește și înveselește ochiul privitorului : numai să fie plantă adevărată, cu rădăcina ei în pămînt sănătos, iar nu imitație în tinichea vopsită, cum se pune pe unele case din oraș. Comediile d-lui Caragiale, după părerea noastră, sunt plante adevărate, fie rufiș, fie fire de iarbă, și dacă au viața lor organic, vor avea și puterea de a trăi" *(Critice,*

vol. II). Această metaforă dezvoltată, de modestă strălucire totuși, rezumă și sugerează o întreagă estetică vitalistă, cu toată limpezimea.

Iar Nietzsche să nu fi exprimat în parabolele lui nici o idee ? „Între munți, scrie el, drumul cel mai scurt merge de la o creastă la alta : dar, ca să urmezi acest drum, trebuie să ai picioare lungi. Maximele trebuie să fie piscuri de munți și aceia cărora le vorbim — oameni mari și robuști." *(Așa Vorbi Zarathustra : A Citi și a Scrie.)* Sînt astfel intuiții în care recunoaștem un predestin simbolic, menite adică să dea relief material judecăților formulate de mai nainte sau neformulate încă. Filozoful german le ilustrează categoria pînă la nimicirea presupusei incompatibilități dintre actul intelectiv și simbolica lui.

Atît din opera filozofului de la Basel, cît și din „pădurea" lui Maiorescu, alegem, peste încheierea că stilul se colorează cînd critica ajunge să se lovească de refuzul la definiție al operei de artă, libertatea oricărei idei, ca fapt intelectual, de a se combina în vederea clarității cu o materie plastică. Deoarece, dacă intuitivitatea piere din perspectivele conceptuale, prin răsturnarea situației nu obținem un nou adevăr : ideea dăinuiește în intuiție și cîștigă coexistînd. Exemplele ar însemna să amîie fără nevoie altă concluzie urmărită. Cu toate acestea, este minunat lucru că un Schopenhauer ilustrează asemenea adevăruri : „Viața reală a unei idei nu durează decît pînă ce ajunge la punctul extrem al cuvintelor. Atunci se pietrifică, moare, dar rămînînd tot atît de indestructibilă ca și animalele și plantele fosile ale lumii primitive. Viața ei reală, momentană, poate fi comparată de asemenea cu cleștarul în momentul congelației. De îndată ce gîndirea noastră a găsit cuvintele, nu mai există în noi, nu mai este gîndire în adîncul ei cel mai intim. Cînd începe să existe pentru alții, încetează să trăiască pentru noi. După cum copilul se separă de mama sa cînd intră în propria lui existență" *(Parerga și Paralipomena).*

Coloarea stilului critic așadar și chiar filozofic, cum e cazul lui Bergson, vine, referindu-ne la ceea ce am spus mai nainte, din natura obiectului asupra căruia se meditează ; cînd abstracțiunile capătă prin expresii plastice relief și lumină, vine numai din constituția subiectului meditant. Încît definiția clasicistă a stilului, după care modalitatea lui oglin-

deşte conformaţia sufletească a scriitorului, adaugă o nouă raţiune de justificare limbajului figurat. Înţelegem acum că a impune comentatorului de literatură un stil de muchii poliedrice implică două greşeli de ignoranţă : se trece nu numai peste firea concretă, care nu se încredinţează cuvintelor abstracte, a artei, dar şi peste structura morală întîmplătoare, dacă nu obligatorie, a criticului.

Pînă acum am susţinut teza, dacă teză poate fi numit un adevăr, a scrisului artistic în critica literară, fără vreo dezlipire de rostul de estetică practică al acesteia. O considerare mai înaltă va recunoaşte oricînd atît ideilor cît şi imaginilor un fel de schemă comună, justificînd chiar în pură teorie modul plastic. Operaţia cea mai elementară a minţii omeneşti este judecata : raportul adică dintre două concepte. Nici comparaţia nu are altă mecanică internă : doi termeni intraţi în relaţie. Ceea ce le separă e numai facultatea spiritului căreia îi serveşte fiecare de obicei ; una — inteligenţei, cealaltă — simţirii. În ceea ce priveşte raza de serviciu, imaginea poate cuprinde mai mult, folosind şi inteligenţei, în timp ce judecata e inutilă simţirii. În aceeaşi operă din care am citat, Schopenhauer spune : „Comparaţiile au o mare valoare, întrucît aduc un raport necunoscut la altul cunoscut... Orice formaţie de idee are ca bază nişte comparaţii, în măsura în care se înfăptuieşte prin acceptarea analogicului şi respingerea deosebirilor în lucruri. De altfel, orice înţelegere propriu-zisă stă în definitiv în prindere de raporturi ; dar se va prinde cu atît mai clar şi în stare mai pură fiecare raport, cu cît îl vom recunoaşte în cazuri foarte diferite unele de altele şi între lucruri cu totul eterogene... şi deoarece comparaţiile sînt un atît de puternic izvor al cunoştinţei, întrebuinţarea acelora care surprind şi izbesc mărturiseşte o inteligenţă profundă. Este ceea ce spune şi Aristot : „...în filosofie, de asemenea, trebuie să discernem analogicul chiar între obiecte foarte deosebite".

Prelungind semnificaţia acestui citat, figuraţia stilului îşi afirmă anumite implicaţii speculative. Comparaţia ca procedeu de a se comporta al cugetării are valoare de largă generalitate, deşi, precizîndu-ne ideile cu ea, s-ar putea zice că le particularizează. Căci socotită ca un ecou al abstracţiilor în concret, comparaţia revelează un sistem de echivalenţe între ordinea ideală a gîndirii şi aceea materială a simţirii. Sfera

de valabilitate a unui adevăr dobîndește astfel o mai largă cuprindere, arătînd cum orice idee, dacă se clarifică prin imagine, este fiindcă își regăsește conturul în universul concret. Între domeniul inteligenței și al simțirii discriminăm numai teoretic ?

Au ideile o dublă existență ? Desemnul lor în formele Creațiunii e anterior sau ulterior actului gîndirii omenești ? Cum însă din acest punct de privire se desface perspectiva identității valorilor, a „substituirilor" — cum ar spune M. Teste —, să rămînem la singurele afirmații scăpate. Este destul pentru a fi semnalat că scrisul artistic are, pe lîngă funcția critică, ceea ce a urmărit această cercetare să dovedească în principal, și stilistică, ceea ce recunosc chiar acei cari îl resping, o funcție mai nobilă.

Dacă nu facem în încheiere, așa cum se obișnuiește, recolta concluziilor, care se găsesc formulate în corpul cercetării prezente, este pentru a nu le extrage din terenul care le hrănește, ceea ce le-ar da o aparență de arbitrar în ochii cititorilor de pagini ultime. Se cuvine însă la acest loc să recunoaștem că acea critică literară căreia stilul figurativ îi este organic are, ca și critica psihologică, neajunsul ușurătății ; de la stil, valoare de viață răsărită din ermetismul substanțial al operei de artă, se poate ajunge la stilistică, la folosirea procedeelor exterioare ale scrisului sugestiv. Pentru cel care merge direct la conținutul artei rătăcirea semnalată nu există totuși. Criticii psihologice, după cum s-a văzut, i se pot imputa nu numai deformări eventuale, ci inaptitudine de a opera în chiar starea ei ideală ; aceastălaltă, deși mai modestă, stînd adică în legătură familială cu opera creatorilor, este ferită în exercițiul ei conștiincios de înstrăinare. Dar, continuînd, am sări peste scopul propus.

II

DESPRE O MODALITATE A JUDECĂȚII LITERARE

În orice parte și-ar îndrepta sforțările, inteligența omenească se lovește de anumite interdicții ultime, dincolo de care i se impune zarea de unduire veșnică a misterului ; dar e o nobilă umilință aceasta, de a-și cunoaște singură

hotarele puterii, dacă nobil este bunul ei cel mai de preț, instinctul preciziei, prin care ajunge să îngenuncheze pe asemenea margini de prăpastii. Iată o realitate-limită a înțelegerii noastre : opera de artă. Cum presupunem că bine s-a înțeles, nu e vorba despre ideea de operă, să zicem, literară, ci de concretul artistic, de cutare poezie, roman sau piesă de teatru, de arcul voltaic al unui cuprins de viață, care se refuză formulării teoretice.

Critica literară, așa cum se practică de obicei, cu întîrzieri vinovate în preocupări străine de artă, în istorie, psihologie, sociologie, estetică generală etc., își agravează de fiecare dată inaptitudinea de a defini nucleul vital, de exemplu, dintr-un roman ; și chiar în modul propriu de a fi practicată, cunoscîndu-și adică obiectul lunecos către care trebuie să-și îndrepte silințele, abia de se alege cu o foarte vagă indicație despre realitatea operei comentate. Dar cel puțin, în acest al doilea caz, dacă nu putem din principiu să domesticim taina frumuseții artistice, cunoaștem direcția în care viețuiește ea, avem certitudinea orientării, ceea ce ne ferește să mai adăugăm la neajunsurile simplei aproximări, la care ne vedem constrînși de însăși natura ei, vreun plus sau altul de eroare. Încît „criticul aplicat misiunii lui — afirmam în paginile de mai nainte *(Stilul Critic)* — se va strădui să deslușească într-o poezie sau un roman concretul necategorial al artei, realitatea ei monadică, misterul vibrător...", totul — bine-înțeles — în măsura îngăduită minții noastre de un destin avar.

În formularea unor astfel de deziderate e ușor de văzut că încercam să tragem din filozofia duratei bergsoniene concluzii valabile pentru cercetarea critică a literaturii. A defini ceea ce este original într-o scriere, a-i surprinde unicitatea sau, nefiind cu putință, a tinde totdeauna la aceasta, înlăturînd ca neconcludente toate caracterizările care pot înrăma de-a valma portrete de artiști neasemănători, ni se pare a fi singura menire a criticii literare, deși rezultatele obținute astfel sînt nespus de modeste față de abundența de viață a operelor cercetate.

La noi, această poziție dramatică a comentatorului de literatură, principiu de melancolie, dar și de frumusețe particulară, n-a suscitat nici un fel de interes, pe care l-ar fi meritat ca problemă în sine, cu toate că a fost exprimată

de mai multe ori în ultimii ani, dar poate pentru că n-a fost exprimată în toată cuprinderea. Și nici aplicațiile bergsoniene, care în critică duc inevitabil (pînă unde permite natura artei) la unicitatea valorilor literare, n-au stîrnit mai pe nimeni de la recenzia profesională, de la promiscua eseistică morală sau, în cel mai bun caz, de la studiul istoric, sub al cărui semn par azi să stea cercetările critice.

La dreptul vorbind, o poziție analoagă a luat pînă acum între noi un neprofesionist al criticii, Camil Petrescu, după ale cărui asigurări demne de crezare, din *Teze* și *Antiteze*, el de multă vreme o susține. Găsim astfel în foarte sugestiva *Prefață:* „Ar fi să mai atragem luarea-aminte că volumul de față nu e o culegere sistematică, ba mai curînd una întîmplătoare, la aspectul căreia a contribuit în bună parte și ușurința mai mică sau mai mare de a aduna materialul. Unitatea cărții cată să vie deci doar din identitatea permanentă a poziției ideologice, care poate fi arătată de la începutul acestei activități, pe o întindere care se apropie de două decenii, ca o reacțiune îndîrjită împotriva tendințelor psihologice ori istoriciste în cercetarea literară, dacă o socotim sub aspectul ei negativ. În intenția ei pozitivă, am indicat această poziție, pînă cînd am cunoscut de aproape filozofia fenomenologică, prin termenul substanțialism, acesta fiind alături de numele de autenticitate doi termeni care ne preocupă de îndelungă vreme..."

Ideea de unicitate ca obiect particular al criticii literare se află oarecum implicată în acest citat, putînd fi dedusă atît de acea „reacțiune îndîrjită împotriva tendințelor psihologiste ori istoriciste", cît și din orientarea filozofică a autorului.

În Franța, critica mai nouă a unui Charles du Bos se concentrează în jurul aceleiași preocupări, deși fără să o numească. În *Extraits d'un Journal* (Ed. de la Pléiade, p. 1925, Lundi, aprés-midi, 14 fév., 2h½. Ile Saint-Louis), Du Bos întîrzie asupra unei note din *Mémoire sur les Perceptions Obscures* a lui Maine de Biran. Iată acea notă: „Fiecare individ se deosebește de un altul de aceeași speță prin modul fundamental de a-și simți viața lui și, prin urmare, de *a simți,* nu zic de a judeca raporturile cu celelalte ființe, în măsura în care acestea îi pot înlesni sau amenința existența. Deosebirea în această privință este poate cu mult mai mare

decît aceea care există între trăsăturile figurii sau conformația exterioară a corpului. De aci vine imposibilitatea în care se găsește fiecare fiind vorba *să cunoască* adînc aceea ce este semenul său, ca făptură vie și simțindă, și să manifesteze aceea ce el însuși este; (cuvînt neciteț) simte raporturile sale. Numai *ideile* se aseamănă între ele și pot fi comunicate dimpreună cu sentimentele conexe; ceea ce se află în sfera animalității este incognoscibil."

Cititorul ne va ierta, desigur, aceste prea lungi citate, cînd în curînd le va vedea rostul din plin. Să transcriem, dar, din Du Bos, și comentarul notei de mai sus: „Text capital pentru mine: căci găsesc în el — mai bine formulate decît le formulasem eu însumi vreodată (cu toate că de la vîrsta de douăzeci de ani poziția îmi este neschimbată în această privință) — explicația și justificarea scepticismului și indiferenței mele față de idei considerate ca atare, de o parte, iar de altă parte explicația și justificarea însemnătății crescînde pe care o dau *tonului vital,* «modului fundamental de a-și simți fiecare viața sa», de a mi-o simți pe a mea. Da, în adevăr, această frază ar fi un epigraf ideal pentru *Introspecțiile* mele; și fiindcă îmi simt viața mea, fiindcă nu mi se schimbă în sonoritatea ei *fundamentală,* pentru că se agravează, se complică dacă pot spune așa pe loc, semănînd în fiecare zi mai mult cu acele note uscare, care în muzică — în aceea a lui Bach mai ales — sînt totuși grele, tocmai de aceea trebuie să scriu *Introspecții.* Deosebirea între a-și simți viața și a-și simți raporturile, cît încă mai e de adîncit această chestiune, chiar după incomparabilul Biran! A-și simți viața înseamnă a atinge fundul a ceea ce este mai solitar în ființa omenească; a-și simți raporturile formează sfera legitimă a obiectivității..."

Reflexiile lui Du Bos gravitează, după cum bine se vede, în jurul felului particular al vieții fiecăruia dintre noi și nu e nici o mirare că în *Approximations* dăm peste aplicarea critică, în domeniul literar, a ceea ce numește el „sonoritatea fundamentală". Să se observe însă că, deși ni se vorbește de „ceea ce este mai solitar în ființa omenească", adică mai personal, mai propriu, mai definitor, sîntem încă în psihologie, chiar dacă Du Bos ținteşte la psihologia singulară.

Dar pînă a introduce un alt punct de vedere, să ne folosim de o discuție recentă asupra ideii de unicitate a individuali-

tăților creatoare, discuție provocată de Gabriel Marcel (menționat și în continuarea paginii de mai sus din *Extraits d'un Journal)* și zădărnicită, după un scurt răspuns *(N.R.F.,* aprilie 1936), de moartea regretatului Albert Thibaudet.

Într-un articol despre un romancier al timpului, Gabriel Marcel afirma că însușirea de căpetenie a criticului de romane este puterea de a surprinde și izola modul individual de simțire al autorului, adică „animalitatea incognoscibilă" — cum spune Biran, adică „durata vie" — cum o numește Bergson, „sonoritatea fundamentală" — cum îi zice Du Bos, „substanțialitatea" — după Camil Petrescu, „concretul *necategorial*" și „principiul unic" — cum însine am formulat-o altădată; în sfîrșit *l'attention à l'unique,* după Gabriel Marcel, trebuie să înarmeze spiritul critic.

Se înțelege că noutatea absolută a acestui punct de vedere este destul de discutabilă, de îndată ce poate fi pusă în serie; nu e mai puțin adevărat însă că noutatea de relație, pe care i-o dă autorul lozincii *attention à l'unique,* îi salvează mari drepturi. Într-adevăr, faptul că Thibaudet, autor

două volume compacte despre bergsonism, departe de a încerca vreo aplicație în critica literară a filozofiei concretului, studiază fenomenul artistic exclusiv în cadrul categoriilor, pe grupe și bază de asociații, transformînd astfel problema criticii literare în problemă numai a culturii, acest fapt este semnalat cu toată rigoarea. Și Thibaudet însuși recunoaște că procedează așa, pentru că în afară de critica literară „cu simțul individualităților și al diferențelor", mai există una „cu simțul asemănărilor și afinităților", care din cînd în cînd e silită să ajungă la clasificări. Ba încă ni se argumentează că a doua formă de critică, cea clasificatoare, este singura îndreptățită azi. Căci, observă regretatul critic-filozof, Franța literară trăiește astăzi vremuri de bătrînețe; literatura nu mai învederează ca în 1924 acea „năvală de originalitate" sau „tumult al unicului"; scriitorii s-au retras din experiențele extreme; romancierii lucrează în cicluri, ceea ce amînă judecata asupra activității lor, în serii, care nu e firesc să exprime țîșnitura originală; tinerii înșiși, promotorii de totdeauna ai „unicului", sînt în carență; iar cît privește chiar Europa de azi, cu statele ei totalitare, se poate constata un fel de „nivelare literară" echivalînd cu expulzarea unicului. Încît neajunsurile criticii actuale reflectează neajunsurile

literaturii timpului. Sau, în cuvintele autorului: *Est-ce l'attention qui manque à l'unique ou l'unique qui manque à l'attention?* Dar moartea lui Thibaudet a curmat probabil acest prea interesant început de discuție. Altfel, fără îndoială, Gabriel Marcel ar fi căutat răspunsul potrivit la întrebarea atît de ingenioasă de mai sus.

Cum însă comanda *attention à l'unique* avem impresia că ne-a găsit în sforțarea de a o executa, ne tragem din această situație, fie și subiectivă, autorizarea să dăm dezbaterii un curs oarecare.

Determină în adevăr numai stadiul literaturii de imaginație pe acela al literaturii critice? S-ar părea în cazul acesta că nu avem decît să ne raportăm la comentarea marilor creatori sau la vremurile de „tumult al unicului", dacă vrem să descoperim o critică exact orientată. Dar iată ce se întîmplă. Linia carierei lui Albert Thibaudet a străbătut, după război, o perioadă năpădită de toate originalitățile; și critica tot asociaționistă și categorială i-a rămas. Mai mult încă. În 1911, avînd să studieze *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, opera cu alte cuvinte a unui poet aproape ucis printr-un fel de congestie a unicității, același critic proceda ca și azi, cînd statele totalitare nivelează reliefurile individuale, caracterizînd adică durata specific mallarméană în serii istorice.

Astfel, un element al poeziei lui Mallarmé cum este „prețiozitatea" va atrage referințe privitoare la poeții alexandrini din jurul Ptolomeilor, la veacul al XV-lea, la salonul doamnei de Rambouillet, la veacul al XVIII-lea, la stilul Louis XIII din timpul romanticilor, la Gautier, Banville, Hugo din *Chansons des Rues et des Bois* și Verlaine din *Fêtes Galantes*. Dar, în definitiv, un poet, oricît de original ar fi, are și un minim de trăsături istorice, și categoria devine atunci obligație de neînlăturat a studiului literar — se va putea zice pe bună dreptate. Se înțelege.

Numai că Thibaudet, chiar în împrejurarea fericită cînd reflectează asupra duratei înseși a poetului, alunecă în preocuparea de grup literar, fiindcă aceasta îi este firea. Iată. Mallarmé-unicul e, după cum se știe, artistul negațiilor. Viziunea sa nouă ni se limpezește în toată ciudățenia ei din refuzul formelor create, din minusul pe care algebra lui satanică îl pune Creațiunii, din sugestia cu alte cuvinte

de a înlătura stările de existență pentru a contempla, nestînjenite, pe cele increate.

Capitolul în care criticul cercetează această unică retorsiune a sensibilității poetice se cheamă *les ordres négatifs.* Noutatea perspectivei impunea comentatorului în chip absolut reținerea de la raportări istorice. Totuși „sentimentul baudelairian al artificialului s-ar lega (de ordinea negativă, *n.r.),* în măsura în care, prin el, poezia devine lucru creat, transfigurat, voit și înlocuiește prezența cu absența, pe care o umple de evocare". Sau, mai subtil, adică de o mult mai ascunsă subtilitate : „...se va recunoaște aci oscilarea în jurul unui anumit centru presimțit de gravitație poetică. Centru către care merg tipuri de frumusețe atît de felurite, ca nostalgia lui Chateaubriand, poezia ruinelor, *Magnitudo parvi* de Victor Hugo și marea odă a lui Lamartine *Eternité de la Nature, Brièveté de l'Homme.*"

E limpede : Volney și Mallarmé, adică tema romantică a ruinelor, care amintesc minții singuratice o slavă dispărută, glorie „vacantă" deci, și veșnicul *docte manque* din *Après-midi d'un Faune !*

Cînd însă diferența între două scrieri copleșește asemănarea, deși în cazul arătat avem numai iluzia unei asemănări, cum poate fi numită asocierea lor decît abuzivă ? Cu astfel de coordonări, care nu privesc concretul artei, ajungem, căutînd „centrul presimțit" al literaturii în general, la încheieri de filozofia artei, tot ceea ce produce spiritul omenesc putînd fi împreunat într-un centru oarecare. Numai că această împrejurare silește critica propriu-zisă să-și anuleze menirea, depășind-o. Încît, privitor la obiecția („orientările criticii reproduc pe acelea ale literaturii timpului") ridicată de Thibaudet împotriva atenției la unicitate, acum cînd am văzut că un poet cu totul singular a fost în însăși durata lui intimă constrîns la frontul cultural de chiar Thibaudet, vom adăuga în chip concluziv: va fi fiind critica în funcție de literatura studiată (după nevoia oricărui studiu de adaptare la obiect), dar în primul rînd oglindește concepția individuală a criticului.

Însemnează această încheiere că nimic nu legitimează cercetarea antecedentelor unei opere de scriitor ? Nicidecum. Cercetarea descendenței este totdeauna profitabilă studiilor literare, atîta timp cît, respectînd concordanțele, nu ne înte-

meiem pe simple coincidențe. Nu încape nici o îndoială că, de exemplu, pornind de la acel Baudelaire al plictisului urban și al coruperii materiei, aproximăm dintr-o dată speța poeziei lui G. Bacovia și înregistrăm consecutiv diferența bacoviană, demiterea spiritului, exprimată astmatic — dar sugestiv; iar dacă pe același Baudelaire îl considerăm în răscumpărarea spiritualistă a degradărilor materiei, în antinomia lui structurală, cuncaștem speța universului arghezian, putînd izola ca necconcordant și unic la T. Arghezi materialul monahicesc ortodox și geniul limbii naționale de cazanie. Speța unei opere este însă cunoștința cea mai generală pe care o îngăduie critica literară.

Dar sînt și coincidențe cum văzurăm în cazul lui Mallarmé sau cum, la noi, cultivă cu deosebită fervoare I. M. Rașcu. Îl numim pe Rașcu, deoarece el este cel mai stăruitor și mai cunoscut dintre atîția cîți au fost strînși la un loc de Radu Manoliu în *Izvoarele motivelor și procedeelor din poeziile lui Eminescu* (v. *Preocupări Literare*, N. 4 și 5, 1936). Compară Eminescu în *Epigonii* inima cu lira? Rașcu posedă modelul lamartineian care „se află în primul poem din *Harmonies* și în calificativul «sălbatec», ce întovărășește numele lui Byron (v. *L'Homme*)". A zis poetul nostru femeii iubite — *înger de pază?* Cărturarul vine cu izvorul numaidecît: *Souvenir* de Lamartine. Astfel, este nespus de interesantă lucrarea lui Radu Manoliu, în care cititorul va găsi un furnicar de asemenea cercetători.

Și autorul nu numai inventariază descoperirile altora; este el însuși descoperitor. O contribuție proprie: cînd Rașcu arată că Eminescu a întrebuințat întocmai versul lui Conachi *Și te-ai dus dulce minune*, Radu Manoliu, cu un scrupul admirabil, notează: „Adaog însă că și la Vasile Alecsandri întîlnim epitetul «minune» (în *Vis de Poet*, 1862 și *Portretul* dedicat princesei Natalie Ghica, 1869), «gingașa minune» (în *Marioara Florioara*, 1853), «scumpă minune» (în *Ursita Mea*, 1853)". La aceste rezultate de cumplită nedemnitate duce criteriul aprecierilor nesemnificative, cărturărismul coincidențelor! La asemenea degenerare poate ajunge simțul concordanțelor, adică principiul neamului scriitoricesc, ideea filiației!

Prin urmare, respectîndu-i-se măsura folositoare, „genealogia literară" — numită astfel de Sainte-Beuve — este

singura noțiune generală pe care o rabdă natura concretă a operei de artă, iar legitimitatea în critică îi vine din aceea că este cea dintîi aproximare a *tonului vital*, prima încercuire cu putință a unicității valorilor artistice. Căci a tinde la individual și nu la general, a formula particularitatea neclasificabilă, a expune ceea ce sccate pe un scriitor din orice lege și nu legea care îl cuprinde, ar trebui să fie preocuparea de căpetenie a criticii literare.

De altfel, așa par a sta lucrurile de cînd lumea. Asupra caracterului de abatere de la normă a fenomenului artistic nu mai e posibilă azi nici discuția cea mai sumară. Omul de știință sau filozoful, spirite orientate normativ, observă fenomenele pe latura lor subsumabilă unei legi și tocmai unuia dintre ei (Bacon), obișnuit cu percepția genericului, i s-a înfățișat în toată limpezimea și mai înaintea oricărui critic nota de excepție a faptelor de artă : „Nu există frumusețe adevărată care să nu aibă oarecare ciudățenie în formele ei". De unde și întrebarea proprie a criticului conștient de rostul său : Ce este ciudat, nou, excepțional, unic în scrierea de care mă ocup ?

Că datoria unicului cade limitativ în sarcina criticii literare, aceasta o dovedesc și marile autorități ale îndeletnicirii respective, chiar dacă un Taine numai ce a trecut pe lîngă chestiune. Într-adevăr, *Essai sur Tite-Live* ilustrează următoarele întrebări teoretice : „Un talent poate fi exprimat cu o singură formulă ? Depind facultățile unui om, ca organele unei plante, unele de altele ? Sînt ele măsurate și produse de o lege unică ? Dată fiind această lege, le putem prevedea energia și socoti mai dinainte rezultatele bune și rele ? Putem să le reconstruim, după cum naturaliștii reconstruiesc un animal fosilă ? Există în noi o *faculté maîtresse*, a cărei acțiune uniformă se transmite diferit diferitelor noastre resorturi și imprimă mașinii noastre un sistem necesar de mișcări prevăzute ? Încerc să răspund da, cu un exemplu." Exemplul este Titus-Livius, prezentat drept un spirit organizat pe calitatea dominantă a elocvenței.

În teorie, Taine, cu acea „singură formulă" care să cuprindă un talent sau prin vestita „facultate dominantă", părea că se preocupă îndeajuns de problema unicității ca destin al criticii literare și, într-adevăr, se preocupă atît cît să o indice

ca esențială, deși grija suspectă de „legea unică" sau ipoteza mecanicistă a conștiinței îi trăda, una, setea sa de adevăruri generale, alta, ideea aproximativă despre natura sufletului omenesc; în practică însă, temerile de mai sus se adeveresc în totul, căci, după cum se știe, trăsătura caracteristică de „istorician-orator" a lui Titus-Livius este înfățișată ca produs al ideilor timpului, al formei de guvernămînt, al mediului, și al rasei. De ce, dacă elocvența este calitatea dominantă a scriitorului studiat, aceleași idei curente, aceeași formă de guvernămînt, același mediu și aceeași rasă n-au produs decît *un* Titus-Livius — criticul nu s-a mai întrebat.

De aceea marele Sainte-Beuve, la apariția studiului lui Taine în 1856, i-a obiectat trecerea pe lîngă chestiune în termenii următori: „între un fapt atît de general și de comun tuturor ca solul și climatul, și un rezultat atît de complicat și felurit ca varietatea speciilor și indivizilor care trăiesc alături, e loc pentru o mulțime de cauze și forțe mai particulare, mai imediate, și cîtă vreme acestea nu sînt prinse, nu explicăm nimic. Același lucru pentru oamenii și spiritele care trăiesc în același secol, adică în același climat moral: putem, studiind unul cîte unul, să arătăm toate raporturile pe care le au cu timpul în care s-au născut și în care au trăit; dar niciodată, necunoscînd decît numai epoca, oricît de temeinic i-am cunoaște caracterele principale, nu vom putea conchide de mai nainte că trebuia să dea naștere cutărei sau cutărei naturi individuale, cutărei sau cutărei forme de talent. De ce Pascal mai curînd decît La Fontaine? De ce Chaulieu mai curînd decît Saint-Simon? Ignorăm deci punctul esențial al dificultății; *le comment* al creațiunii sau al formației, misterul scapă."

Am transcris aceste obiecții pentru rîndurile finale prin care încă o dată și de cea mai înaltă autoritate în materie, i se pune criticii în vedere rostul propriu. De altfel, Sainte-Beuve era de mai multe ori în drept a întîmpina cu neîncredere taineismul, deoarece îl premersese în toate elementele, luate în parte, dar pe care refuzase a le sistematiza din conștiința că valoarea de viață, misterul individual, nota particulară a fiecărui artist nu se încredințează sistemelor.

Pentru interesul cercetării prezente și întrucît ideea de *faculté maîtresse* poate fi mai pe drept socotită ca vizînd unicitatea artistică, vom aminti cum Sainte-Beuve ajutase

numai această formulare taineistă. Iată. Cu privire la Ampère, portretistul căuta să-i surprindă „calitatea dominantă", formulă reluată întocmai de Taine în *Tite-Live* cu nouăsprezece ani mai tîrziu, „facultatea care, ajunsă la acest grad de dezvoltare, cheamă și își subordonează toate celelalte pasiuni și puteri ale ființei", și izola „facultatea inteligenței avide" în care *l'idée même était maîtresse. (Port. Litt.*, I, p. 325). De idee întîmplătoare nu poate fi vorba, căci avem de a face cu un punct de vedere stăruitor. Altundeva revine asupra „jocului facultății prime" *(Port-Royal*, IV, p. 8—9); despre La Fayette, vrea să arate „trăsătura esențială, marele resort al caracterului", urmărește „o trăsătură puternic pronunțată" și declară că, studiind caracterul, injectează „cît poate mai precis vîna sau artera principală ca să i se vadă desemnul" *(Port. Litt.*, II, p. 151, 156, 165); iar despre libertatea spiritului nostru, crede că este o iluzie, deoarece „ca arborele care crește inevitabil în partea de unde îi vine lumina, omul crește și se dezvoltă într-acolo unde facultatea sa secretă găsește priință..." sau „omul este instinctiv condus de facultatea sa secretă să-și formeze cutare ori cutare părere..." *(Port. Litt.*, III, p. 548). Parte din aceste referințe, cititorul le poate controla din teza lui G. Michault *Sainte-Beuve avant les „Lundis"* (1903), iar parte le va verifica numai cu textele indicate.

Dar punctul de vedere se menține același și mai tîrziu în *Causeries du Lundi* și tot înainte ca Taine să-l fi sistematizat. Ca singur exemplu, citez opinia criticului despre Regnard, care într-o comedie „și-a dezvoltat poate cel mai mult calitatea dominantă: imaginația în bucurie". De ce Sainte-Beuve n-a mers la sistem? Pentru ceea ce îi imputa lui Taine la apariția cărții amintite și pentru că, oprindu-se singur de la așa ceva încă din 1838, nimic nu i se părea „simplu de tot în natura lucrurilor și fiindcă nu trebuie, cînd scoatem dintr-un personaj ideea esențială, să nu vedem în el decît această idee".

Într-un cuvînt, Sainte-Beuve a fost un critic literar bergsonist *avant la lettre*, cu mare teamă de a nu îngheța în caracterizările sale procesivitatea sufletească a oamenilor studiați, un moralist unduios, totdeauna gata a da ocoluri, apt a se răsuci și a zări cu coada ochiului amănuntul intim

pe lîngă unicitatea văzută din plin a caracterelor în desfășurare vie.

Acesta este izvorul și carecum istoria modalității critice a lui Charles du Bos, pe care Gabriel Marcel o rezumă oportun în lozinca *attention à l'unique.*

Nu vom mai sta să arătăm cum și la noi o astfel de critică, organizată pe direcția unicului, este binevenită. Ar însemna să facem loc unui lung pomelnic de nume, merituoase în orice alt domeniu, numai în critica propriu-zisă nu, oameni care — studioși, dar în marginea frumuseților literaturii — fac din cercetarea bergsonistă a operelor scriitoricești, prin contrast, o perspectivă aproape cu totul nouă. În treacăt și pe deasupra poate fi spus că fenomenul literar românesc a fost cercetat mai totdeauna în raporturile lui posibile cu felurite idei generale și nu în concretul constitutiv, adică în el însuși. Abia dacă ici și colo s-a schițat la noi pornirea la particular. Încît mai nimerit este să fie menționați în cadrul considerațiilor noastre aceia care le-au întrezărit cîndva.

Astfel, credem că Titu Maiorescu, afirmînd rostul modest de estetică practică al criticii literare *(O Cercetare Critică asupra Poeziei Române în 1867),* ar fi ajuns fără îndoială în cele din urmă să constate cum empirismul acestei îndeletniciri, comentarea exemplar cu exemplar, duce în prelungire la sforțarea de a formula sau încerca să formuleze unicitatea fiecărei scrieri.

Al doilea și ultimul dintre criticii noștri profesioniști, de școală — firește — maioresciană, care dincolo de a fi întrezărit problema, să pară chiar a și-o fi pus, este E. Lovinescu. Oricîte sfieli, motivate de scepticism, dacă nu șovăiri, cauzate de tîrzielnice orientări precise, ar fi manifestat Lovinescu față de natura artei, nu este mai puțin adevărat că el, alături de un „sincronism" foarte suspect de generalitate, a introdus criteriul „diferențierii" scriitorilor ca judecată de valoare (v. *Ist. Lit. Rom. Contemp.).* Ne oprim de a califica în vreun fel sau altul rezultatele obținute de critic, aceasta neînsemnînd rezerva totală asupra lor, ca să observăm mai curînd că valorificarea operelor prin diferențiere implică fără îndoială percepția unicului. A făcut Lovinescu critică bergsonistă, în sensul de a fi prezentat fluențele vii artistice,

sau saintebeuviană, în înțelesul de a fi studiat vieți omenești fără să le răcească ? Nu. L-a oprit de la aceasta structura clasicistă a gîndirii sale, aptitudinea de a vedea schematic talentele, stăruința de a construi „figurine" sau „portrete" (v. *Memorii)* pe o singură idee-axă, sacrificînd nuanța fugace și multiplă, unda furișă sau grația și căldura vieții. Va fi cîndva foarte interesant de arătat acest caz de raționalism disimulat sub o stilistică amăgitoare, care a putut fi luată multă vreme drept critică intuitivă. Oricum însă, orientarea lui Lovinescu spre diferențele dintre artiști, chiar împiedicată de conceptualismul personal, rămîne cea mai remarcabilă apropiere românească de rosturile criticii literare.

Dacă, după cele ce am văzut pînă aci, preocupările de genealogie și unicitate limitează într-adevăr cîmpul investigației critice, unele fixîndu-i riguros hotarul dinspre domeniile abstracțiunii, altele împingînd pe cel dinspre concret pînă la a se pierde în ființa fenomenului literar, ceea ce ajută chestiunea să înainteze este întrebarea despre calea de urmat pentru a surprinde realitatea lunecoasă a unicului.

De obicei intuiția critică țintește, cînd împrejurări fericite o direcționează exact, la precizarea exclusivă a însușirilor nobile, comportîndu-se potrivit ideii necomplete că frumosul artistic este un echilibru de calități numai pozitive. Iar judecățile întemeiate pe o asemenea caracterizare critică se reduc în mod necesar la schema : opera este perfectă — opera nu este perfectă.

Dar vom arăta că perfecțiunea în conceptul ei manifestează atîtea variații în legătură cu perspectiva infinită a creatorului, în care pe numele adevărat se cheamă perfectibilitate, și cu aceea a comentatorului, care primește ca perfect ceea ce i se dă în operă, încît nu poate fi un criteriu al judecății literare ; vom face să se vadă că alături de calitățile pozitive, în strînsă conexiune, stau valorile negative și numai împreună, condiționîndu-se reciproc, susțin echilibrul operei de artă ; că perechile acestea de calități și defecte, dispuse în dublete fundamentale, aproximează mai din strîns unicitatea fiecărui artist în parte ; că sînt unele minusuri vitale, adică lipsuri sau lacune care alimentează valorile artistice ; și, în sfîrșit, că dincolo de această ultimă constrîngere a naturii artei, criticii literare nu-i mai rămîne decît să se

desființeze prin contopire cu opera ce are de caracterizat, devenind ea însăși creație, dacă poate, sau să contemple mută zarea de unduire veșnică a misterului artistic.

III

DUBLETELE ARTISTICE

Paginile de mai nainte, *Despre o modalitate a judecății literare,* pornesc de la preocuparea după care operele artistice durează prin învestitura secretă a unei unicități oarecare. Afirmația nefiind nouă, i-am arătat seria istorică, oricît de fragmentar ; dar nu ca afirmație nudă, ceea ce ar fi făcut să nu se mai termine seria, ci numai ca atitudine critică față de fenomenul literar. Concluzia acelei expuneri este că a izola unicitatea lucrărilor de artă cade în sarcina exclusivă a criticului ; și că, în vederea aceasta, e necesară mai întîi redijarea actului de proprietate spirituală a scriitorului de caracterizat, procedîndu-se ca în actele publice de aceeași natură, numind adică pe vecinii noii proprietăți și numai apoi inventariindu-i zestrea particulară.

Dacă prin vecinătățile morale înțelegem, forțînd ușor termenii, genealogia scriitorului — cu inventarul, ca să păstrăm cuvîntul, al fiecărui autor, chestiunea se complică. Nemaifiind vorba de bunuri materiale, asupra semnificației utile a cărora cu toții convenim, asupra evidenței cărora nimeni nu se îndoiește, asupra neschimbării cărora, oricît ar trece din mînă în mînă, sîntem de accrd, proprietatea artistică — în unicitatea ei — față de proprietatea juridică, este de o natură subtilă și mai cu seamă subtilizantă.

La reflecția cea mai adîncită, nici o valoare enumerabilă nu ține de complexul unic al operei artistice, complex a cărui întîie caracteristică este, că să zicem așa, lichiditatea. Oricîte sforțări teoretice am face și oricine le-ar face, cuprinderea concretă, specioasă și de tainică inconsistență a artei, valoare unică, pe care, putînd-o aproxima, niciodată nu o stăpînim în realitatea ei aburoasă, rămîne etern liberă și, în cea mai interesantă parte, intransmisibilă. Se pare că tocmai de acest adevăr fundamental va trebui să ținem mai ales socoteală în judecata noastră critică. Despre faptul că

de obicei nu se prea ia în seamă, ne vorbește ideea de perfecțiune, stăpînă încă în cercetările literare.

Căci perfecțiunea, luată pe nedrept ca măsură la care veșnic raportăm frumoasele produceri ale spiritului, criteriu de valorificare ce se aplică de mii de ani lucrărilor artistice, nu este decît starea ideală a materiei, eroarea întemeindu-se pe confuzia dintre spiritual și material. Am văzut mașini perfecte, jucării perfecte, cutii perfecte, lucruri cu scop imediat practic sau distractiv, fel de fel, dar opere literare capitale, cărora să li se poată zice perfecte, n-am văzut. Perfect nu înseamnă frumos, după cum urît nu e tot una cu neperfect. Cu aceasta nu excludem perfecțiunea din sfera frumosului, ca idee, ci numai din aceea a frumosului ca realizare artistică, adică din estetică. Precizînd raportul logic al celor două noțiuni între ele, sfera ideii de perfecțiune este subordonată aceleia de frumusețe. Evident, căutînd să prefacem acest raport în convingere pentru cititor, întîmpinăm oarecare rezistență.

Dificultatea vine din aceea că în limbajul obișnuit se dă cuvintelor o întrebuințare abuzivă. Ce e *artistic* și ce e *perfect?* Artistică este o bucată picturală, literară, muzicală etc.; este artistică (abuzul începe) lucrătura în argilă, o amforă sau un urcior, lucrătura în fier, ca tot felul de grilajuri, lucrătura în sticlă, un vas de flori, lucrătura în fir, o fotă, o iie; dar ce nu capătă aceeași calificare în vorbirea curentă?

Cît despre cuvîntul „perfect", el se aplică lucrurilor făcute în serie, împletiturilor din fir, din sticlă, din fier, din argilă, ca și (începe abuzul) bucăților picturale, literare, muzicale etc.

Dacă observăm bine, ordinea enumerativă, coborîtoare prima — suitoare a doua, indică și sensul în care s-a abuzat, cînd de un termen, cînd de celălalt. Extinderea primului („artistic"), de la unele obiecte preponderent spirituale asupra tuturor celor exclusiv materiale, l-a degradat pînă într-atît că și gimnaștii își execută figurile „artistic". Cuvîntul, pierzîndu-și noblețea primitivă, a deslocuit vorbe ca „îndemînatic", „abil", „dibaci", „cu adresă", „meșteșugit" etc.

Cu extinderea celuilalt termen („perfect") s-a întîmplat procesul invers: pornind de la obiectele materiale și ajungînd să califice și pe cele cu deosebire spirituale, a cucerit o noblețe, pe care la început n-o avea. Așa încît, spunîndu-se

una într-una că o clanță de ușă e artistică și o capodoperă literară — perfectă, a deslipi înțelesul adevărat al cuvintelor de sensurile uzuale, a devenit nespus de greu; greu ca filtrarea esențelor sau ca spălarea, în ape succesive, a nisipului aurifer.

Potrivit acestor limpeziri, putem acum spune că perfecțiunea este un grad inferior al frumosului, frumusețea artistică planînd dincolo de stările ideale ale materiei. Iată dar pentru ce perfecțiunea nu ne poate servi drept criteriu al judecății în materie de artă.

Trecînd pe un teren mai ferm, în literatură, vom constata un neajuns cu totul evident al conceptului perfecțiunii, și anume lipsa oricărei fixități, adică lipsa acelei trăsături prin care o idee devine criteriu de judecată. Despre conceptul în discuție, ce știm noi? Știm că pe o față îl privește scriitorul, și pe alta criticul.

Scriitorul, dacă este din genul *artifex faber*, își amendează creația neîntrerupt pînă la oboseală fizică, pînă la îndestularea setei de frumos, sete strict individuală; aceasta în cazurile cele mai fericite; iar în alte cazuri, și-o amendează pînă în pragul unei necesități întîmplătoare, cum ar fi apariția volumului. Că așa stau lucrurile, scriitorii cu oarecare experiență înțeleg mai bine. Dar nici noi nu rămînem fără sprijin dacă vrem să le înțelegem. Manuscrisele rămase de la Eminescu cuprind numeroase variante ale acelorași poezii, fapt care vădește la marele poet român o neobișnuită aspirație la perfecțiune. Dar chiar ediția Maiorescu a poeziilor lui Eminescu cuprindea patru variante din *Mai am un singur dor*, toate patru realizînd, pe lîngă aceeași liniștită și sublimă dorință de reintrare în circulația cosmică, un grad anumit al acestei realizări. Căci aspirația la perfecțiune, adică perfectibilitatea neîntreruptă este ținta marilor artiști.

În același chip ne instruim și din mărturisirile indirecte ale celui mai autorizat poet francez de azi. Într-adevăr, Paul Valéry scrie: „Un poem nu este niciodată desăvîrșit — totdeauna îl termină un accident, îl dă adică publicului: oboseala, cererea editorului, creșterea unui alt poem. Dar niciodată starea că n-ar mai putea fi dusă mai departe, că n-ar mai putea fi schimbată, considerată ca primă aproximație sau ca origine a unei căutări" *(Littérature)*. Ba încă Valéry declară în același loc: „Gîndesc, cît despre mine, că același

subiect și aproape aceleași cuvinte ar putea fi reluate indefinit, ocupînd o întreagă viață". Așa se prezintă, în perspectiva artiștilor creatori, ideea de perfecțiune; ca perfectibilitate. Este evident dar că nu putem face instrument de măsură dintr-un concept atît de variabil.

Să-i privim totuși și fața sub care se înfățișează comentatorilor. Criticii, neavînd nici o experiență artistică proprie, prin care să se instruiască asupra variațiunilor de mai sus, sînt constrînși să accepte ca perfecte atîtea opere cîte străbat vremurile. La acestea, ca la adevăratele modele ale perfecțiunii, vor raporta ei producția nouă. Și pînă la un punct, dispensîndu-se de a reflecta teoretic asupra conceptului, sînt liberi să facă așa ceva, să ia cu alte cuvinte ca unitate de măsură în judecățile lor operele clasice. Așa proceda Horațiu în *Scrisoarea către Pisoni,* așa proceda Boileau în *Art Poétique;* și n-au greșit, deși pentru conștiința critică a ultimului se ridică, mustrătoare, umbra lui Ronsard. Tot așa, pornind de la aceeași convingere care este cultul exclusiv al clasicilor, a procedat și Brunetière față de Baudelaire; dar a greșit.

Căci fie chiar Boileau, dacă s-ar fi născut în zilele noastre, cu greu i-ar fi venit să se oprească numai la scriitorii de felul acelora la care s-a oprit în secolul al XVII-lea. Timpul a scos la iveală nci niveluri de „perfecțiune", ca să zicem așa, și noi tipuri de frumusețe artistică. În rînd cu Eschil, Sofocle și Euripid s-au așezat ei, Racine și Corneille, dar au luat loc și stufosul Shakespeare, cerebralul Ibsen, modernii Wedekind și O'Neil. Alinierea s-a stricat. Perfecțiunea luată empiric, considerată în operele care au învins vremea, a variat și istoricește. Cu același titlu este perfect Shakespeare ca și Racine. Către care din doi ne-ar fi orientat admirația și rîvna un Boileau al timpului nostru? Așadar, față de înmulțirea idealurilor sau tipurilor artistice, față de felurimea formulelor istcrice, forma empirică a desăvîrșirii poetice, variabilă și ea, nu poate da un criteriu al judecății literare.

În contra perfectibilității sau aspirației la perfecțiune s-a păcătuit, și se păcătuiește încă, atît de des încît nu este fără folos a o fi subliniat. Cînd în Franța avea loc marea dezbatere asupra „poeziei pure", abatele Bremond, cu mare evlavie pentru „perfecțiunea" poetică, evlavie chiar agresivă, se închina la fiecare literă din cine știe ce vers, rămas în

forma în care îl cunoaștem din voia întîmplării, după cum văzurăm, sau prin abandonarea voită a poetului: *Et les fruits passeront la promesse des fleurs.* Cîtă stăruință pe abatele academician să dovedească păcatul împotriva armoniei versului, în loc de *la promesse* fiind *les promesses.* Chestiunea era că un *a,* unul singur, transformat în *é,* corupe edenica perfecțiune!

În legătură cu aceste excese de muzicism, ne aducem aminte de o întîmplare. La un examen de bacalaureat, un candidat bine pregătit, pus să recite cîteva strofe din Eminescu, a început:

Porni luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe
Și căi de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe.

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger nentrerupt
Săgetător prin ele.

„Rătăcitor prin ele", i-am atras atenția. Dar în afară de impietatea de a fi modificat versul marelui poet, nimic de ordin estetic nu ne-a făcut să-l corectăm. Strofa păstra aceeași măreție cosmică, voluta largă a aceleiași muzici grave umilea destinul omului, iar făptura fantastică a Luceafărului nu fulgera mai puțin prin veșnicie. Cam în același timp, abatele Bremond apăra sunetul *a,* din versul lui Ronsard, într-un *éclaircissement* dintre cele vreo douăzeci ale cărții sale, *La Poésie Pure.*

Cît privește la noi, chiar un critic apreciat declara mai anii trecuți că „nici o virgulă" nu poate scoate din romanul scris (este și autor de romane), deoarece toată arhitectura operei s-ar prăbuși; în așa măsură totul răspunde unei necesități de construcție! (Bineînțeles, asupra nici unei alte opere străine criticul nu se pronunțase atît de categoric.) Aceste exemple au putut arăta pînă la ce aberații duce ideea de perfecțiune în arta literară și cît de folositor este a avea în vedere numai aspirația artiștilor la perfecțiune, adică perfectibilitatea.

Ca să arătăm că starea ideală de *ne varietur* a perfecțiunii literare este un mit, am sugerat prefacerea istorică neîntreruptă a frumuseții artistice, a tipurilor estetice. Procesul e cunoscut și nu pentru a-l formula ca nou l-am arătat, ci numai spre a ne sprijini ideea despre vanitatea perfecțiunii artistice. Altfel, E. Lovinescu, interesîndu-se de procesul acesta în sine, despre chestiunea : evoluția gustului estetic, i-a dat o amplă dezvoltare teoretică în *Mutația Valorilor Estetice (Ist. Lit. Rom. Contemp.*, vol. VI).

Și totuși, deși cunoscătorii ideilor literare mai noi privesc în plin devenirile fenomenului artistic, eroarea de a crede încă în fixitatea conceptului de perfecțiune dăinuiește. Arta literară continuă să fie considerată drept produs material de manufactură, primind mereu cînd lauda „perfecțiunii", cînd obiecția nedesăvîrșirii. Dar chiar în cazul cînd limbajul critic are alte resurse lexicale, în loc de „perfect" servindu-se de modernul „absolut", problema rămîne aceeași. Ba încă nu este nevoie nici de această primenire lexicală pentru a ne recunoaște chestiunea. Căci o identificăm totdeauna din felul cum se concepe obiectul operei de artă. Și îndeobste, baza fiind confuzia dintre frumosul material și frumosul spiritual, scriitorilor în general li se elogiază trăsăturile pozitive și li se obiectează scăderile, lipsurile, neajunsurile sau defectele. Se procedează adică față de lucrarea artistică așa cum s-ar proceda, așa cum este firesc să se procedeze, față de un lucru material.

Despre covorul la care privesc în acest moment, pot afirma că este țesut din atîtea colori, că în arabescuri recunosc atîtea motive, că are anumite dimensiuni, că la colțul din dreapta ușii lucrătoarea a făcut o greșeală de țesătură etc., și astfel îl cunosc din fir în fir. Sînt dar în drept să laud pe lucrătoarea lui pentru ornamentație, pentru combinația colorilor etc., după cum în drept sînt să o învinuiesc pentru neobservări.

Dar opera de artă literară este un produs al spiritului, un moment de viață intensă, un flux al conștiinței omenești individuale, pe care nu-l istovim prin enumerabilitate, ci îl cunoaștem numai prin aproximare. De cînd facem critică literară (cine n-o mărturisește, să se preschimbe în vînzător de covoare sau alte „frumuseți perfecte"), realitatea ultimă a marilor opere ne-a opus un refuz hotărît, fapt care se află la baza „modalității de judecată" ce înfățișăm. Refuzul

acesta. o dată constatat, dacă nu îl înțelegem ca o concediere a criticului, poate fi înconjurat, misterul lucrărilor de artă rămînînd în puterea de aproximație intuitivă a comentatorului.

Încît, de îndată ce, într-o operă, dincolo de orice enumerare de elemente mai plutește o prezență misterioasă, față de acest nucleu lunecos, sau inconsistent, sau spiritual, sau unic ne orientăm atenția critică. Și tocmai fiindcă unicitatea artistică ireductibilă a unei lucrări oglindește spiritul artistului, spirit omenesc, cu străluciri și opacități, cu prisosuri și lacune, într-un singur cuvînt — imperfect, adevărul acesta nu s-a putut învoi cu prejudecata perfecțiunii operei de artă. Pentru a se înlătura contradicția, estetica a formulat cîteva ipoteze, adevărate povești, cum este „sufletul frumos" al artistului, cum este momentul din întîmplare fericit al creației, cum în sfîrșit este disocierea personalității omenești de personalitatea artistică, numai și numai pentru a salva un concept gol. Ideea de perfecțiune, concepută pe nedrept ca starea ideală a spiritului, a generat erorile de mai sus. Conjectura și arbitrarietatea dispar îndată ce înlocuim conceptul perfecțiunii artistice prin criteriul dubletelor artistice.

Punctul de plecare este personalitatea omenească. În conștiința noastră, însușirile folositoare, frumoase, pozitive și nobile duc un trai familial cu altele primejdioase, urîte, negative și de rînd. Prin introspecție, ne descoperim unii energici, întreprinzători, curajoși, dar și fără milă, violenți și impulsivi ; destui, dimpotrivă — visători, buni, plăpînzi, dar și nepractici, lăsători, fricoși.

Gruparea trăsăturilor în dublete morale este aci — se înțelege — excesiv de logică, nu însă fără a fi înadins excesivă, adică pilduitoare. Altfel, caracterul omenesc poate vădi atît de neașteptate combinații și poate ascunde pe altele atît de nebănuite, încît caracterologia îl aproximează de foarte departe ; poate orice în anumite limite caracterul omenesc, dar să iasă din schema dubletului, variabil numai în termeni, nu-i stă în putere.

Dubletul caracterologic e o valoare psihologică unitară, deși trăsătura pozitivă, pentru înțelegerea noastră logică, se înfățișează contrară celei negative. În fapt, cu alte cuvinte, în valoarea ei de viață, această pereche spirituală manifestă o deplină solidaritate a părților, o identitate vitală absolută :

raport de la una la alta de necesitate și nu, ca între cele două stări ale clișeului fotografic, de contrarietate. În așa fel, încît violența, spre exemplu, răspunde în eroism; îl alimentează. Sîntem tari prin slăbiciunile noastre? Da, se poate spune. Pătrunzătorul *moralist*, ce a devenit prin studiul de sine, Paul Valéry notează: „Spiritul este atît de bizar, funcție atît de capricioasă că nu putem niciodată hotărî dacă lipsa cutărei condiții sau cunoștințe nu-i servește mai mult decît să-l stînjenească" (*Cahier B.*, 1910).

Încrezîndu-ne în această schemă a personalității omenești, apare limpede că în orice acțiune ne-am manifesta, fie practică, fie artistică, ne manifestăm în întregime, ne exprimăm solidar într-un dublet sau complex de dublete. Este o ipoteză — evident, dar asupra altora are oricum un cîștig: asupra aceleia pe care se întemeiază „sufletul frumos" al creatorilor cîștigă în realism; asupra celeilalte cu „momentul din întîmplare fericit al creației", ca și asupra aceleia care disjunge personalitatea omenească de personalitatea artistică, obține un plus de rațiune; asupra cîtortrele se înalță ca mai puțin arbitrară.

Pornind de la ea, de la reflectarea omului în operă, reflectarea multiplicată prin sistemul secret de oglinzi interioare, dintre care arta este cea din urmă, reflectare purificată în sensul sublimării freudiene, cu menținerea dubletului, dar cu disimularea termenilor acestuia, ajungem să lichidăm definitiv și conceptul perfecțiunii artistice. Opera de artă privită astfel va fi un complex de calități și defecte conexe, care se condiționează reciproc.

Să ilustrăm aplicabilitatea acestui punct de vedere. În Eminescu găsim versuri de tipul celei mai înalte frumuseți speculative; ele sînt reflexele de artă ale unei orientări filozofice, pe care o cuprind infuză și asimilabilă, cum își cuprinde mărul dulceața.

> Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze, —
> Mii de fire viorie ce cu raza încetează, —
> Astfel, într-a veșniciei noapte pururea adîncă,
> Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...
> Cum s-o stînge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
> Căci e vis al neființii universul cel himeric...
>
> ***(Scrisoarea I)***

Aceste versuri constituiesc suprema inflorescență a unei duble viziuni cosmcgonice : frumusețea lor, în afară de aceea pe care o arată nemijlocit, gravă ca edictele unui Fatum, se nutrește din adîncurile cugetării cuprinse în dubla viziune, ca spuma valurilor — din adîncimea oceanului. Iată de unde urcă sevele lăturalnice :

La-nceput pe cînd ființă nu era nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns,
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns
Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace.

de o parte ; iar de alta, tabloul stingerii universale :

Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-azvîrl rebeli în spați
Ei, din frînele luminii și a soarelui scăpați ;
Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit ;
Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființei totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep — eterna pace...

Nălucirea haosului precreativ și a recăderii Cosmosului în principiul propriu se produce cu atîta forță concretă, încît, privitor la evocarea marii liniști germinative, la evocarea potențialului cosmic, din care stau să se precipite sistemele, cititorul se simte crescut zeiește, dincclo de orice amintire rigvedică. Versurile își trag puterea din acel joc verbal în care cuvintele oarbe bîjbîie, se ciocnesc de ele însele, umplîndu-ne, în ciuda înfățișării lor abstractive, de sentimentul nedeterminării inițiale : sînt metafore de alt ordin decît cel material și curent.

Cu recăderea în haos, a cărei virtute poetică este de o măsură tot uriașă, dar viindu-i din izvoare identificabile dintr-odată, se încheie ciclul temporalității, al lumii, al vieții omului ; — din a cărei raportare la „noaptea neființei", la „eterna pace", și la „timpul mort" se înalță cîntecul grav al dependenței de ceea ce nu cunoaștem și al piericiunii noastre :

> Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze, —
> Mii de fire viorie ce cu raza încetează...

Alături de versurile arătate, nutrite evident din substanța poetică a reflexivității, se găsesc în aceeași *Scrisoare I* altele cu conținut prozastic, cum sînt :

> Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați,
> Ne succedem generații și ne credem minunați ;
> Măști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul
> În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul
> Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
> Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată.

Cînd Titu Maiorescu semnala pe tînărul Eminescu, mai înainte de a afirma că este vorba despre un „poet în toată puterea cuvîntului", printre caracterizări făcea loc și aceleia de „reflexiv mai peste marginile iertate". Se gîndea criticul, fără îndoială, la cîteva strofe din *Mortua Est*, care, deși declarată ca mai izbutită decît altele, se desfășoară cîteodată prozastic, adică după normele gîndirii abstracte, ca și versurile citate acum. Nici vorbă că fragmentul de mai sus, luat izolat, devine imputabil. Dacă însă îl raportăm la evocările grandioase dinainte, observăm că în complexul geniului eminescian nu este cu putință să concepem aceste părți, unele de reflexivitate poetică, altele de reflexivitate curată, adică prozastică, în dezunire. Ele se pricinuiesc reciproc, în strînsă conexiune, servindu-ne un exemplu de dublet artistic (calitate și defect) fundamental operei marelui poet. Exemple care să ilustreze aceeași pereche organică de însușiri, una pozitivă, alta negativă, putem scoate cîte dorim din poezia filozofică a lui Eminescu.

„*Cu mîne zilele-ți adaogi...* e o pagină de filozofie schopenhaueriană versificată", scrie un eminescolog și nu greșește în totul. Numai strofa III din cele cinci pare a spune ceva mai mult decît filozofia celorlalte :

Se pare cum că alte valuri
Cobor mereu pe-același vad.
Se pare cum că-i altă toamnă,
Ci-n veci aceleași frunze cad,

ceva mai mult, deoarece se ridică la modul poetic al ideii, la frumusețea speculativă, restul poemului, logic, apter și gradual, realizînd complementul negativ, excesul teoretic. Dubletul reapare același ca și în cazul cu *Scrisoarea I* și se repetă în toate poeziile cu pasta subțiată în apele reci ale abstracției, fiindu-le caracteristic.

Pentru geniul eminescian, distribuirea substanței lui în două planuri conjugate, astfel încît să realizeze o singură virtute constitutivă, nu este întîmplătoare. În poezia erotică, lirismul poetului nostru vădește același ritm compensator, care, prezentîndu-se, numai pentru mintea structurată logic, ca doi timpi, în fapt alimentează o fuziune unitară. *Pe lîngă plopii fără soț* cuprinde astfel strofele :

La geamul tău ce strălucea
Privii atît de des ;
O lume toată-nțelegea,
Tu nu m-ai înțeles.

De cîte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns !
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns ;

O oară să fi fost amici,
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oară și să mor.

Timbrul e de romanță, adică de cîntec sentimental cu revărsări de simțire brută ; compunere exclusiv crășenească, soră bună cu șansoneta, mai superficială aceasta, mai sprintenă și mai ieftin distractivă, dispărută azi în așa de urît numitele *șlagăre*. Expresia în versurile acestea atinge un astfel nivel de paupertate, încît numai un adaus exterior, un complement muzical, vioara și cîntărețul, o mai poate salva. În inexpresivitate, nu găsim să egaleze romanța decît libretul de operă.

Dar numaidecît, continuînd direct prisosul de sentimentalism brut, în aceeași poezie, răsar strofele următoare :

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins ;

Ai fi trăit în veci de veci
Și rînduri de vieți ;
Cu ale tale brațe reci
Înmărmureai măreț.

Un chip de-a pururi adorat
Cum numai au părechi
Acele zîne ce străbat
Din timpurile vechi.

Am citit undeva că prin tonul solemn la care poetul se înalță aci deodată, s-ar fi exprimînd nu știu ce malancolie a instinctului sexual, un fel de tristețe a procreației interzise. Interpretarea vrea să fie doctă, dar în afară de versurile *Ai fi trăit în veci de veci / Și rînduri de vieți,* care, considerate izolat, ar putea da „rîndurilor de vieți" înțelesul de „generații" proprii, nu vedem ce anume ar mai sprijini-o. Hotărît, nu.

Lirismul erotic în aceste strofe urcă pînă la solemnitate, intrînd în relație cu o ordine superioară, cu conștiința de sine a poetului, cu conștiința perenității unei opere în care femeia iubită ar fi trăit veșnic, ca „insecta în chihlimbar" ; „rîndurile de vieți" nu sînt generațiile interzise spiței poetului, ci generațiile de admiratori ai spectacolului etern de artă, în care femeia a pierdut prilejul de a împietri. Pînă la simbolul din *Luceafărul* nu mai e decît un pas ; lipsește doar fulgurația deosebirii de destinuri și esențe dintre poet și iubită, idee care plutește pe aproape. Iată dar direcția în care putem întrevedea adevărata arborescență a romanței din primele strofe, cunoscînd astfel și musturile lirice care hrănesc momentul erotic cel mai pur :

Un chip de-a pururi adorat
Cum numai au părechi
Acele zîne ce străbat
Din timpurile vechi.

Revenind la preocuparea principală a expunerii de față, observăm că de la *O oară să fi fost amici / Să ne iubim cu dor* etc. și pînă la strofa băsmuitoare de zîne, cu atîta sfințenie și vrajă poetică, străbatem tot registrul lirismului erotic eminescian, surprinzîndu-l în conexiunea erotismului de romanță cu extazul erotic. Dobîndim astfel un alt dublet artistic fundamental liricii lui Eminescu. Și operației, de a pune în cumpene spirituale ca acestea întreaga producție a poetului, nimic nu i se opune. Iar de la ansamblul dubletelor artistice, de la ramificațiile și raporturile lor între ele, căpătăm în sfîrșit aproximarea cea mai din scurt pe care o îngăduie natura vaporoasă a unicității artistice.

Cum însă nu e vorba de studiul unui singur scriitor, cu care prilej ar trebui atunci urmărite toate consecințele punctului nostru de vedere, să dăm o idee despre sfera lui de aplicabilitate. Dintre marii noștri scriitori, acela care a suferit mai mult, de pe urma neconsiderării dubletelor lui fundamentale, a fost I. L. Caragiale Împrejurarea este cu atît mai fericită pentru demonstrația noastră, cu cît Caragiale, fiind un prozator, lasă să se vadă ușurința noului criteriu de a se aplica celor mai diferite concepțiuni literare. Și pentru a nu întreține pe cititor cu chestiuni de mult cunoscute, îi vom aminti numai controversa iscată în anii din urmă cu privire la Caragiale. N. Davidescu, criticul simbolismului românesc, obiecta (în *Cuvîntul Liber,* Nr. 3, VIII, 1935) marelui satiric „inaderența" la spiritul național, ceea ce era adevărat, deși în artă lucrul nu e nici bine, nici rău. Luînd însă vînt, cum se zice, el ajungea să-i înnumere toate lipsurile constitutive ale geniului, alcătuind din ele un clișeu negativ monstruos. În șirul neîntrerupt de lacune figurau : absența sentimentului de iubire, a elementului etic, lipsa feminității, a religiozității, a simțului naturii etc. Davidescu nu observa pentru întîia oară aceste carențe și, ca și cei cîți l-au premers, le privea în ele însele, izolate, în stare oarecum abstractivă, rupte adică din faptul vieții și din complexul lor de corespondențe. Repuse în funcția artistică din care au fost scoase, toate defectele cercetate de critic sînt calități răsturnate. Lipsa sentimentului de iubire răspunde în incisivitatea satirică, lipsa eticii duce la libertatea spiritului, la luciditatea și criticismul artistului,

lipsa simțului feminității dă în creația Coanei Zoițica etc. Sînt în opera lui Caragiale — este adevărat — o serie de carențe, dar carențe nutritive ale spiritului și artei sale. Imputîndu-i-le, nu facem decît să obiectăm reliefurilor luminate dintr-o parte că aruncă umbră în cealaltă parte ; sau, mai sugestiv pentru stringența defectelor de calitățile corespunzătoare, nu facem decît să negăm muntele privind numai prăpastia, datorită căreia muntele este munte. Căci altfel ar fi podiș.

Dacă asupra realității și aplicabilității criteriului arătat nu mai poate fi îndoială, procedura disciplinată cere a-i trage și hotarele eficacității. Cu alte cuvinte, punîndu-ne din punctul de vedere al dubletelor morale și artistice, pînă unde ajunge, în privința operelor literare astfel cercetate, raza cunoașterii noastre ? Răspunsul chestiunii stă în puterea intuiției critice a fiecăruia. Aceasta nu însemnează că renunțăm la ceea ce am dobîndit pînă acum. Numai că silim intuiția să treacă dincolo de acele dublete care ar încadra categoria artistului, tipul general, formula istorică, ținînd cu deosebire pe acelea specifice unui singur autor. Materia este atît de rebelă, încît ni se impune un fel de observanță negativă : a ocoli formulele de caracterizare critică, prin care cuprindem mai mulți artiști în același timp.

Punînd punct dezbaterii criteriului, despre care ne ocupăm, orice alt exemplu nemaidovedind nimic în plus, deducem încheierea că dubletele artistice fundamentale sînt valori vii, unități concrete, în care numai prin analiză intelectuală le separăm fuziunea părților ; că ajutîndu-ne de ele, mai ales după respectarea observanței negative, după care privim ca nesatisfăcătoare formulele critice cu conținut promiscuu, dispunem de o modalitate de aproximare a unicității artistice, fiind pur mister ceea ce îi scapă încă ; iar pe de altă parte ne instruim și asupra compunerii intime a artei, asupra necesității artistice a defectelor. Despre poeți, Paul Valéry spune : „urechea vorbește, gura ascultă ; inteligența, starea trează, produce misterios și visează ; somnul vede limpede și fantasma privește : *lipsa și lacuna creează*" *(Littérature)*. Artiștii știu ceea ce Valéry afirmă în ultimul rînd *(subl. n.)* și li se aplică tuturor în chipul cel mai profitabil pentru cunoașterea operelor respective.

În prelungirea seriei de îndeletniciri omenești, există o meserie din practicarea căreia persoane grave scot un trai liniștit. Este vorba de profesorii de literatură. Acestor meseriași, o rațiune de existență le impune înverșunări agresive față de inovațiunile poetice și fierbinți extaze cînd se studiază sau numai se discută despre poeții clasici. Breslașii criticii universitare stau roi pe o matcă, în speța care ne interesează — pe o tradiție poetică, oficializată de pe catedre și în academii pînă la uscăciune; dar iată că gustul timpului urcă la zenit străluciri noi de alte unități spirituale și, depășindu-i, se realizează imperturbabil, potrivit obscurei dar necesarei logice a istoriei. Poezia nouă, ori de cîte ori s-a aflat în dispută de întîietate cu formele vechi, a ieșit, din asemenea încleștări, biruitoare. Istoriile literare mărturisesc abundent și categoric aceasta, arătînd chiar momentele penibile cînd profesorul de literatură, transformat de progresul spiritului contemporan în ciudat arheolog literar, stăruie într-un fel de misionarism de cult părăsit. Poziția este dintre cele mai triste.

Dar de la un timp, temperatura discuțiilor asupra poeziei scăzînd atît la noi cît și, pe cît se pare, pretutindeni, polemica interesată a catedrelor a cedat pasul judecăților de valoare, ierarhizărilor și mai ales operațiilor reci de coordonare ale istoriei. Împrejurarea acestei liniștiri favorizează a privi conceptul de poezie în timp ca pe o falie geologică alcătuită din straturi paralele. Ne propunem într-adevăr să arătăm cum peste sedimentații clasiciste și romantice (simbolismul de vagă meditație și elan către infinit fiind o repriză mai largă romantică) s-a așezat și se găsește încă în curs de stratificare un nou mod al poeziei. Firul scump al acestei alte tradiții, din mîinile preoțești și uscate de *delirium tremens* ale lui Edgar Allan Poe, este răsucit mai departe de Baudelaire, care, descoperindu-i într-un moment arhimedic împletitura de „vis exact", îl desface și-i aruncă beteala mai întîi pe brațele lui Mallarmé,

iar apoi pe acelea ale lui Paul Valéry și peste toată poezia franceză contemporană. Ce se va face profesorul de literatură, avînd de azi înainte o tradiție de peste o sută de ani, la care să raporteze modul cel nou al poeziei ? Se va refugia poate la adăpostul faptului de a nu exista la noi o asemenea tradiție națională. Refugiul rămîne valabil numai pentru aceia care întîrzie în convingerea că istoria literară a fiecărui popor este fără rădăcini continentale. Dar chiar de ar fi să suportăm, în așteptare pentru literatura românească, un laps important de timp, pînă la precipitarea durabilă și repetată a sufletului național în noile cristalizări, fenomenul, pe care îl vom înfățișa, a făcut să trosnească rigorile universitare din alte țări.

Necesități de metodă impun ca paginile ce urmează să expună istoric osebite concepții literare pentru a cădea cît mai exact, prin contrast, pe caracterele specifice ale concepției moderne și a suprinde momentul important de separare, în natura ei proprie, a poeziei.

I

Ce anume observanțe se recomandau poeților clasicității ? În *Poetica* sa, Aristot propunea artei în general obligația de a imita natura. Ideea de natură era privită în cazurile de conștiință, ce se subsumau tipic generalităților omenești. Incidentul curios, capriciul nearmonizat globalității naturii, deși naturale, așteptau, umbrite de interdicția artistotelică, vremuri mai puțin severe. Cuprinsul așadar al operelor artistice, în deplin conformism cu cele mai frecvente întîmplări naturale, devenea necesarmente adevărat. Poetul trebuia să se încordeze spre a realiza forme luminoase de adevăr. Deoarece însă adevărul se găsește exclusiv în opera grandioasă a naturii, artistului îi este rezervată numai o apropiere de prestigiile ideii de adevăr, prin verosimilitudine. Împlinind aceste două condițiuni esențiale, arta poate pretinde să placă, fiindcă imitația, așa cum Aristotel o circumstanțiază, este principiu de plăcere. Astfel, de acum două mii de ani se indica precis scopul ultim al artei : plăcerea. Cît despre prevederile tehnice ale creației, în legătură numai cu modurile narativ și reprezentabil, se formula pentru întîia dată regula celor trei unități, dintre

care singura cu o adevărată regalitate pentru orice alt mod poetic rămînea unitatea tematică.

Așadar, după Aristotel, arta este divertisment; plăcerea artei izvorăște din imitație; în mod necesar imităm aspecte ale naturii; imităm însă natura valabilă; de generalitatea omenească, deci de adevăr, ne apropiem prin scrupule de verosimilitate; iar opera de artă se vertebrează prin unitatea tematică.

De la acest tratat expres de artă al antichității eline, concepția latină, așa după cum Horațiu o expune fraților Pisoni în cunoscuta sa scrisoare, specificîndu-se cu amănunte tehnice referitoare la faptul literar, se abate numai în ceea ce privește scopul artei.

Horațiu recomandă, sub pedeapsa rîsului batjocoritor al prietenilor, abținerea de la combinațiile nefirești și nelogice de imaginație, impunînd astfel de la început candidaților de poeți respectul cadrului natural și grija de verosimil. „Un cap omenesc pe un greabăn de cerb acoperit cu pene multicolore" nu ar fi nefiresc, nelogic și rizibil? Asemenea imagini se socotesc drept „visuri bolnave", deoarece, nesuprapunîndu-se peste ceea ce înfățișează natura, ramifică impresia de artă care trebuie să rămîie unitară și astfel *nec pes nec caput uni reddatur formae*. În termeni abstracți, Horațiu implică în creația artistică imitația naturii pe bază de scrupul verosimilic și apasă pe preocuparea de coerență a imaginii. Altfel, rîd cititorii, opera de artă fiind un spectacol public.

Dacă grupările omenești sînt agregațiuni naturale și dacă poezia se adresează oamenilor care trăiesc pe baze de convenții în societăți, poetul va trebui să caute a exprima lucruri „cum se cade" într-un mod „cum se cade" *(decenter)*. Vocația poetică, dăruită de zei, să se îngrădească de anumite susceptibilități sociale, pentru că acestea pronunță cuvintele cele intangibile și stabilesc acea valoare colectivă a gustului de mijloc. Se înțelege de la sine că poezia în atari condițiuni, departe de a fi o tenebroasă oficiere de mistere, se circumscrie în limitele unei exprimări limpezi cu precisă destinație socială. Poetul în concepția horațiană este un educator public, un preceptor care, în sublimarea muzicală a versului, servește directive morale, sau chiar practice, grupului social. Arta, potrivit esteticii timpului, se robește cu entuziasm scopurilor utilitariste. Poet oficial, Horațiu își slujea statul chiar cu estetica pe care

o recomanda. Imperiul Roman, îngăduind să se predice ideea de gratuitate a poeziei, ar fi însemnat poate să renunțe la una din posibilitățile lui de consolidare. Luxul spiritual de zadarnice sonorități scandate ar fi discordant în mecanismul practic al mentalității romane. De aceea consilierul literar al Pisonilor își arată preferințele pentru o formulă de artă didactică. Cu cît mai trebuitoare devine pentru astfel de spirite, care urmăresc să dea plăceri folositoare, norma unității, aceasta se vădește în cele mai elementare aplicări pedagogice. Chiar Horațiu amintește mereu : *Denique sit quidvis dumtaxat et unum.*

Pe lîngă elementele de estetică însumate pînă aci, dantelata *Artă Poetică* horațiană mai fixează ca necesar poetului o anumită măsură de simț autocritic ; numai o anumită măsură, criticismul fără cumpăt putînd face pe artist să cadă dintr-un defect într-un viciu : sforțarea către densitate, concentrare pe cale de abreviațiuni verbale, nu duce la păcatul mai grav al obscurității ? Așa încît simțul moderațiunii va regula participarea la creație a facultăților autocritice, acordînd în același timp fiecărui gen de poezie tonul propriu. Cu aceasta s-a istovit menirea spiritului de cumpătare ? Nicidecum. Prin atentă judiciozitate poetul construiește opere de proporții raționale ; altfel lungimea excesivă a unui poem dă loc la foarte cuvenite picoteli.

Cît despre așa-numitele motive de inspirație, subiecte sau teme, ele se însușesc din domeniul comun și primesc, de la scriitor la scriitor, prezentări variate prin expresie. Și, în sfîrșit, frații Pisoni mai află de la poetul oficial al vremii că arta ține de inspirație în măsura în care zeii acordă muritorilor grația poetică, dar și de meșteșug, aplicație și studiu, prin care cuvintele, împreunate ingenios, sînt selectate după vitalitatea lor. Iar scrupulul exprimării cere ca opera poetică să sufere un termen epurativ de nouă ani.

Așadar, Horațiu propune meditației Pisonilor o estetică generală, dar mai ales una literară. Din grupul de idei în legătură cu estetica generală se desprind ca similare concepției aristotelice (fie că se găsesc formulate expres, fie că sînt numai implicate) imitația naturii, aparența de verosimil, norma gustului social și eterna unitate a impresiei de artă, pe care Horațiu, cu o rară forță gnomică în formulare, o readuce stăruitor ca pe o gîndire-refren.

Pe un punct însă de covîrșitoare însemnătate, Horațiu se desparte de Aristotel : în timp ce grecul rafinat așeza scopul artei în producerea de plăcere, latinul (rafinat și acesta, dar structurat deosebit) îi atribuie funcțiuni utile, înecînd-o în necesitățile statului. În cadrul esteticii literare, *Arta Poetică* afirmă simțul moderațiunii, valoarea socială a bunului-simț, studiul vitalității cuvintelor, limpiditatea exprimării ; pretinde ca poetul să cunoască diferitele convenienţe cerute de natura diferită a genurilor literare, să-și aleagă subiectele din tezaurul public, să caute a împreuna forma și conținutul într-un just acord, să fie în sfîrșit poet, dar în același timp artizan prin stăruință și studiu. Față de estetica generală a lui Aristotel, Horațiu își îngustează perspectiva la cadrele unei estetici literare : interesul sporește pentru noi prin tot ceea ce specifică poezia.

Boileau traduce *Epistola către Pisoni,* ceea ce s-a observat chiar de contemporani, și o servește, se înțelege, actualizată epocii sale. De învinuirea aceasta Despréaux a crezut că se scutură, precizînd în prefața celei de a doua ediții a *Artei Poetice* că de la Horațiu nu a luat decît 50—60 versuri. Rostul acestor pagini nu este să stabilească valoarea cardinală a versurilor împrumutate, operație de altfel cum nu se poate mai ușurică, ci să arate pe o scară de reducție înfățișările istorice ale conceptului de poezie, pentru a le opune mai evident chipul modern al genului. Așa încît clarele enunțuri și precepte literare ale lui Boileau participă la economia studiului de față numai în măsura noutății ce ar reprezenta față de concepții anterioare. Or, în privința aceasta, adevărul necontroversat constă în faptul că închipuita „perucă indefrizabilă" staționează la modul horațian de a concepe poezia.

Cine nu ar admira însă chiar versurilor conștiincios traduse din Horațiu prestigiile de formulare axiomatică, fermitatea de hotărîre judecătorească împărțită metodic pe paragrafe, limpezile frumusețI prismatice de lumină șlefuită, tonul de edict papal, pasiunea legiferatoare și în definitiv naivul amor al dogmei ? Despréaux a compus magistral o rețetă literară a depersonalizării, în care interdicțiile și recomandările se etajează strict, rețetă stoarsă rațional din *Epistola către Pisoni,* dar cu nimic nu a contribuit la o mai precisă sau altă circumstanțiere a fenomenului poetic. Măsura și simțul ponderației, calități atît de scumpe lui Horațiu, n-au prezidat de

fel la asimilarea celorlalte preferințe literare din *Ars Poetica* de către Boileau. Idealul, îndelung cumpănit, de artă și poezie al celui dintîi se transformă sub pana împiedicată a francezului într-un sistem judicios de uscăciune didactică. Horațiu, în subtilitatea lui, ar fi blamat deopotrivă și acest exces ca pe oricare altul.

Doctrina clasică, atît de secționată și restrictivă, pare mai mult un cod penal și echivalează cu un decret de expulzare a poeziei din preocupările societății timpului. Cînd André Gide spune despre clasicismul francez că „este o artă de pudoare și de modestie" ori despre frigiditatea scriitorilor clasici că „li s-a socotit drept defect cea mai aleasă calitate : rezerva", ai impresia că vorbește de poezia de reținere a rafinatului Horațiu, dar nicidecum despre poezia prescrisă medicinal a clasicismului francez.

Un tineret exuberant a făcut ca, într-un moment anumit al istoriei, concepția clasică a literaturii să suporte cea mai turbure dintre crize sub denumirea de romantism. Ca în oricare alt domeniu, acest moment de criză a însemnat slăbirea ideii de autoritate, amestecul indistinct al ierarhiilor, disprețul dogmei și al gustului colectiv codificat, pentru a pune în rang înalt veleități dezarmonice ale unei alte autorități, alte ierarhii, alte dogme și alt gust, dar toate, de data aceasta, de natură individuală. Ceea ce Hugo va trîmbița pentru literatura franceză, forma de mai înainte lozinca literară a unei unități de spirit continentale. Astfel, celestul von Hardenberg (Novalis) enunța cu mai bine de patruzeci ani înainte de Hugo și pentru literaturile germanice că „poezia este... liberă regulă, — victorie cu fiecare cuvînt asupra naturii grosolane, — expresiune a unei activități, libere, independente, — zbor, — umanizare..." Sau cîtă îndrăzneală închide constatarea : „curioasă observație : ceea ce în natură este izbitor, dezordonat, asimetric și antisocial nu ne displace".

Ce înseamnă oare : „A absolutiza... momentul, situația individuală — acesta este caracterul propriu al sforțării romantice" sau „poezia este realul absolut", decît complinirea realității cu atributele de idealitate ale imaginației ? Și Novalis continuă : „Bunul nostru cel mai de preț este imaginația". Mai mult încă : el opune doctrinei de depersonalizare a clasicilor forța teurgică a personalității omenești : „Lumea exterioară se transformă prin eul personal..."

Pentru literatura franceză, criza de la începutul veacului al XIX-lea a însemnat un scandal istoric prin escaladarea tuturor interdicțiilor clasice. În cîmpul răsmeriței literare despre care scriem aci, acela care a strigat mai tare a fost Victor Hugo. În prefața la *Cromwell,* tînărul Hugo declară că se înspăimîntă prea puțin de acel *qu-en dira-t-on littéraire,* își cere nu bun gust, ci „bună credință", ironizează „sănătoasele doctrine literare", „regulele convenționale", „labirinturile scolastice" ale ultimelor două veacuri și exclamă : „Ce de frumuseți ne costă *les gens de goût* de la Scudéry pînă la La Harpe !"

„A sosit momentul și ar fi ciudat", mai scrie el, „ca în această epocă libertatea ca și lumina să pătrundă pretutindeni, exceptînd numai ceea ce este mai nativ liber, lucrurile gîndirii. Să punem sub ciocan teoriile, poeticile și sistemele." Reținînd din considerațiile lui Hugo numai pe acestea, care, pe lîngă legătura directă cu drama prefațată, atestă un crez de valoare mai generală și, înlăturînd pe cele speciale, se poate constata că poezia cucerește în noua concepție poziția principială a libertății. A căuta deci o artă poetică a romantismului ar apărea ca un ilogism, deoarece simțul neconstrîngerii dă dreptul fiecărui poet să-și scrie o artă poetică de uz personal. Victor Hugo își intitulează poetica sa : *Réponse à un Acte d'Accusation.*

Noua poezie arbora de fapt simțul tuturor libertăților. Căutînd a comenta explicativ atitudinea romantică, Ch. Baudelaire mărturisește : „Pentru mine, romantismul este expresiunea cea mai recentă, cea mai actuală a frumosului. Romantismul nu va consista într-o execuție perfectă, ci într-o concepție analoagă moralei veacului." În ceea ce notează Baudelaire, credem că stă toată adîncimea mișcării de spirit numită romantism, dar și partea ei vulnerabilă. Morala veacului presupune curs liber personalismului sensibil și imaginativ, cu alte cuvinte societatea în evoluția ei nu mai socotea că anumite aptitudini sufletești, obrocite vremi lungi, contravin bunului simț.

Cu literatura și poezia romantică un comentator de istorie spirituală cade deci pe procesul general de radicală prefacere al mentalității publice, așa încît poeții și partizanii acestei formule literare devin consecințele vii ale unor îndepărtate perturbațiuni sociale. Aerul lor de combatanți și

inițiatori vine de la faptul că punctul nou de vedere se izbește nu de o societate rezistentă, ci de inerția retrogradă a academiilor. Acest acord organic între morala veacului și noului stil poetic existînd, ne întrebăm ce anume cuprind cuvintele „morala veacului" ? Ce însemnează slobozirea sentimentelor și imaginației din mortala disciplină rațională ? Lucrurile acestea par a spune că societățile au azvîrlit departe anumite prejudecăți, reguli de artă și convenții, cerînd de la poeții lor o poezie care să nu le contrazică noua alcătuire morală. Lumea admite acum de comun acord o viață sentimentală, îndrăzneli de imaginație, atitudini personale și în sfîrșit originalități. Morala veacului ? Adică la ceea ce societățile convin ; sferă de coordonate morale : idei, sentimente, direcții și atitudini acceptate. Împrejurarea aceasta ne pune în fața unei alte convenții obștești. Convenție nouă, este drept, — dar convenție totuși.

Formula romantică a poeziei se adăpostește la alt simț comun (valoare colectivă de grup uman), alte obligațiuni exterioare de mediu intelectual și psihologic. Concepția veche, modificată în anume elemente, dăinuiește, în dependența ei de concern, societate, veac, mai departe, sub o denumire străină. Încadrat aceleiași misiuni sociale, interpret al sentimentului public, deci, poetul noilor vremi, fie că îngînă o melodie dolentă, fie că vaticinează în strofe rebele, servește tot cauza comună a semenilor ; în același timp însă, prin amorul trompetat al tuturor libertăților, lărgește conceptul de poezie, ușurînd astfel germinația, dezvoltarea, precum și înțelegerea esteticii moderne a genului.

II

Mai nainte de a trage primele linii de modernitate ale conceptului de poezie, vom încerca a sinoptiza lungul, deși incompletul periplu de pînă aci : clasici sau romantici, poeții acestor două formule se leagănă limitat, o ancoră comună — socialul — stînjenindu-le aspirația către larg ; clasici, ei își mai constrîng natura după un complicat sistem de penitențe logic-formale, iar romantici, zburătăcesc ca păsările gospodărești într-un strat impur de pasionalitate. Poetul care

a modificat cu intenţiune vădită această veche ordine poetică, restrîngînd conceptul de poezie la elemente proprii, a fost Edgar Poe. Sînt peste o sută de ani de cînd timbrul său poetic a vibrat străin într-o Americă insonoră. Cît de puţini totuşi cunosc mirificul poem (trad. Mallarmé) *Eldorado:*

Gaîment accoutré, un galant, cavalier, au soleil et par les ténèbres, avait longtemps voyagé, chantant une chanson, à la recherche de l'Eldorado.

Mais il se fit vieux, ce chevalier si hardi, et sur son coeur le soir tomba, comme il ne trouvait aucun endroit de la terre qui ressemblât à l'Eldorado.

Et, quand sa force défaillit à la longue, il rencontra une ombre pélérine. — „Ombre, dit-il, où peut être cette terre de l'Eldorado ?".

— „Par delà les montagnes de la lune, et au fond de la vallée de l'ombre, chevauche hardiment, répondit l'ombre, — si tu cherches l'Eldorado." [1]

Cursa galopată a cavalerului pare a se arcui peste toate drumurile literare către ţinutul comorilor absolute. Două volume cu poeme de asemănător sigiliu apar între 1825 şi 1830 fără răsunet local şi momentan.

Dar Poe, avînd presentimentul acelui Eldorado, se face predicatorul unei estetici a poeziei care, în scurt timp, avea să strălucească auroral peste ocean deasupra Europei. În două conferinţe *(Principiul Poetic* şi *Filozofia Compoziţiei* — aceasta tradusă şi de Baudelaire însă sub titlul: *Geneza unui poem*), un studiu *(Esenţa Versului)* şi o serie de observaţii necoordonate *(Marginalia)*, Poe îşi precipită simetriile de gîndire în legătură cu fenomenul poeziei, aruncînd premisele unei arte de glorios viitor.

---

[1] În original: *Gaily bedight, / A gallant Knight, / In sunshine and in shadow, / Had journeyed long, / Singing a song, / In search of Eldorado. // But he grew old — / This knight so bold — / And o'er his heart a shadow / Fell as he found / No spot of ground / That looked like Eldorado / And as his strength / Failed him at length, / He met a pilgrim shadow — / „Shadow", said he, / „Where can it be — / This land of Eldorado ?" // „Over the Mountains / Of the Moon, / Down the Valley of the Shadow, / Ride, boldly ride," / The shade replied, / — / „If you seek for Eldorado !"*

Ce anume reflexiuni vor fi făcut auditorii celor două conferințe, nu putem ști; dar ne vine ușor să presupunem că atunci cînd Poe destina cu simplicitate poeziei ținutul cunoscut nominal, al Frumuseții, erau de acord. Este adevărat că acestui domeniu, după cum se va vedea, vorbitorul îi acordă, prin caractere de transcendentalism, un fel de a patra dimensiune, dar, mai nainte de a o divulga, sala gusta din satisfacția comodă a locurilor comune. Mulțumirea acelor, azi, fantomatici yankei trebuie să se fi istovit o dată cu fraza respectivă, deoarece, mai departe, conferențiarul nu mai avea să pară atît de clar. Viața, după el, oferă un spectacol, în care senzațiile de forme, de sunete, de miresme și sentimente compun un izvor global de delicii. Transpunerea în cuvinte scrise sau vorbite a acestora creează o a doua sorginte de delicii. „Dar simpla lor repetare nu este poezie... Rămînem cu o sete de nestins, trăsătură proprie a imoralității noastre." Setea aceasta trădează „o sălbatică sforțare pentru a atinge Frumusețea, care ne depășește. Inspirați de o extatică prestiință a gloriilor lumii de dincolo, luptăm, cu ajutorul a mii de combinații de lucruri și gînduri temporale, pentru a atinge prea puțin din acel Farmec, ale cărui adevărate elemente poate nu aparțin decît numai eternității."

Și ca să nu parafrazăm ori să prezintăm incomplet acest preaînalt ideal de armonii, citățm: „Astfel se întîmplă cînd Poezia sau Muzica, cea mai adîncă dintre încîntările poetice, ne frămîntă pînă la lacrimi, nu cum presupune abatele Gravia prin prisosul de plăcere, ci prin efectul unei suferințe, pe care o irită și o neliniștește incapacitatea noastră de a poseda *azi*, complet, pe pămînt, numaidecît și pentru totdeauna acele divine bucurii extatice, din care, poem sau muzică, simpli *intermediari*, nu ne arată decît scurte fulgere indistincte". Mărturisim că nu cunoaștem o formulare mai cuprinzătoare și o mai netă percepție a absolutului, căzut pentru întîia dată prin Poe în misiunea poetului.

Cît de bine se vede acum sala aceea, în care perspectivele insolite se deschideau deasupra capetelor sferoidale de americani cu suflete milimetrate. Nu mai era de loc clar. Presupunem că au început cu toții să se gîndească, pentru întregul rest al expunerii, la mai pasionante socoteli personale. Totuși Poe continua: „Voi defini, pe scurt, Poezia drept Creațiunea Ritmică a Frumuseții". Bănuindu-și însă tentativa

de comodă și obscură (cum de altfel sînt toate evidențele ca: lumina, mișcarea, sunetul etc.), vorbitorul stăruie să-și lămurească ascultătorii, căutînd a defini efectul poetic.

Satisfacția estetică prin poezie ar fi o „aţîţare a sufletului, ridicîndu-l pînă la sublim"; adică o creștere morală, a cărei iluzie să se nască dintr-un scurt curent oxigenat, trecut prin fibra vieții și provocînd o ardere mai rapidă; viața într-o incidență de puls accelerat; consumare bruscă; proprie incinerație. Poezia potențează integral sufletul omenesc în complexitate și tărie, îl intensifică pînă la a-l confunda cu condiția sa ideală de existență, în care n-ar rezista mai mult decît un moment: Flacăra și purifică și distruge. De aceea prelungirea stării poetice, dacă s-ar putea obține, ceea ce Poe nu crede pe drept cuvînt, ar deveni improprie vieții, deoarece aceasta se întreține din insuficiențele și imperfecția sa.

Nu se poate verifica științific dacă „elevația sufletească" a lui Edgar Poe cuprindea întocmai aceste întîrziate presupuneri; totuși găsim că exprimarea sa le implică, însuși Paul Valéry, în analizarea „voluptății poetice" după poetul richmondez, notînd că este vorba de „o definiție prin *exhaustiune a poeziei absolute*".

Cunoscînd acum cuprinsul metafizic al mișcării poetice, precum și al obiectului propriu poeziei, găsim potrivit a numi numaidecît cele trei grupuri de ceață, care le obnubilează înfățișările. Sînt trei prejudecăți, una mai primejdioasă decît alta: anecdota, didacticismul și pasiunea. „Mania epică" provine din prestigiul factice, alimentat de o tenace tradiție școlară, al unor anumite opere antice; romantismului sîntem datori a-i recunoaște meritul de a fi uzurpat puterile acestei metehne poetice prin promovarea, fără normă selectivă, a unui lirism abundent; Poe însuși declară că „mania epică dispare încetul cu încetul de cîțiva ani prin singura forță a absurdității ei". Credem mai de grabă a putea să atribuim procesul de evanescență al epicului din poezie forței lirice a romanticilor. Oricum s-ar prezenta lucrurile însă, fapt este că însuși Poe înregistrează risipirea norului de epicism de pe fața selenară a stării de poezie.

Locul nelegitim al anecdotei pe cale a deveni vacant, constată conferențiarul, tinde să fie ocupat de o rătăcire, care, „în scurtul timp cît a durat, a făcut mult mai mult pentru

a corupe literatura noastră poetică decît toţi ceilalţi duşmani ai ei la un loc. Fac aluzie la erezia *Didacticului.*" Ce anume scop ultim urmăreşte poezia ? Adevărul ? Într-o asemenea împrejurare poetul se confundă cu un dascăl de practicităţi. Moralitatea ? Dar poetul nu poate fi nici preceptor de familie ; „...elementarul adevăr este că, dacă ne-am hotărî să chestionăm propriile noastre suflete, am descoperi în ele numaidecît că nu există pe pămînt, că nu poate exista operă mai plină de demnitate, mai suprem nobilă decît acel poem, poemul *în sine,* acel poem care este poem şi nimic mai mult, poemul scris numai pentru poem".

Cît elan pune Edgar Poe în a restitui artei, în scopurile ei, noblețea aristotelică a plăcerii ! Se înţelege că acest admirabil citat nu-şi dovedeşte conţinutul prin nimic în mod logic, dar găsim absurd a pretinde unei evidenţe, cu adînci rădăcini în sensibilitatea noastră, altceva decît să-şi depene, într-o nesfîrşită repetare, denumirea. Chiar Logica, ne demonstrează ea oare că *a* nu este *b* sau $a=a$?

A treia prejudecată constă în a crede că starea poetică este însăşi starea pasională. Poate romanticilor, cu lirismul lor neselectat, ar trebui să li se impute acest amestec incompatibil de valori sufleteşti. Dacă plăcerea ce avem de poezie se conturează despărţit de „satisfacţia (prin adevăr) a Raţiumii", în acelaşi chip se separă şi de „excitarea" (prin pasiune) a inimii. Exaltă, sentimentul poetic, sufletul pînă la a-l limita cu sublimul ? „...pasiunea, din nenorocire, tinde mai curînd să-l degradeze decît să-l înalţe". Aşadar poezia nu stă nici în desfăşurări povestite de conflicte, nici în aplecarea de a instrui, după cum nici în turburea contribuţie a pasiunii, ea rămînînd să însemneze momentul de percepţie al acelei „Frumuseţi supranaturale", în care se realizează fulgurant sentimentul de absolut. Mai putea trece vîscul parazitar drept rămurire organică a stejarului ?

Un parentez : Ne găsim cu alte cuvinte în miezul procesului de purificare a poeziei — proces atît de dezbătut în ultima vreme sub apelativul de *Poezia Pură.*

Dar pentru scopul înalt ce îşi formulează, poetul trebuie să-şi alieze dintre procedeele celorlalte modalităţi ale sentimentului poetic : Pictura, Sculptura, Arhitectura, Dansul şi Muzica, vreo cîteva din condiţiile celei din urmă. Puterea Muzicii ne apropie mai mult decît oricare artă de chipul

liniştit al Frumuseţii Supranaturale. Mai mult încă : „Este chiar literalmente *posibil* ca prin Muzică acest scop sublim să fie cîteodată *într-adevăr* atins". Aşa încît „în împreunarea Poeziei cu Muzica, în înţelesul popular al cuvîntului, găsim cîmpul cel mai vast pentru desfăşurarea poetică". Ne amintim în această împrejurare de versul lui Horaţiu : *Ut pictura poesis...* O altă concepţie de data aceasta caută a direcţiona energiile creatoare după formula : *Ut musica poesis...*

Cum a ajuns Edgar Poe să edifice noua estetică a poeziei ? Structura personală vine fără îndoială în primul plan de discuţie. Cercetătorii de izvoare citează insistent pe poetul Coleridge. Ne gîndim că o examinare de detaliu a esteticii lui Novalis ar duce la rezultate interesante. Poate Novalis este cel dintîi poet care a încercat să-şi „absolutizeze" sforţările de artă, după cum singur a declarat. Nu a notat el că „poezia este realul absolut" ? Semnalăm iute această probabilă contribuţie la formarea lui Poe, deoarece cu mult mai esenţiale studiului de faţă sînt indicaţiile date de el însuşi. Autorul *Corbului* porneşte de la un gust personal, care se satisface deplin prin lectura anumitor „poeme minore".

Minor, numeşte Edgar Poe orice poem scurt. Preferinţa pentru astfel de poezii se întemeiază pe convingerea că „poem lung" este „pură asociaţie de termeni contradictorii". Dacă efectul poetic stă în excitaţia sufletului, ridicat pînă la sublim — după cum am văzut —, atunci condiţia psihică de efemeritate a oricărei excitaţii impune precise scrupule în ceea ce priveşte lungimea poemului. Emoţia estetică are caractere de fluiditate, inconsistenţă, vaporozitate, ca orice stare de conştiinţă ; aceste momente de concentrare psihică sînt rare şi de scurtă durată. Reînnoit prin repetare, putînd adică să fie reprezentat printr-o serie de puncte, dar nicidecum prin continuitatea unei linii, starea de poezie se menţine în cadrul strîmt al unui singur moment. Sau în cuvinte proprii : „Abia am nevoie să notez că un poem merită acest nume numai în măsura în care aţîţă sufletul, ridicîndu-l pînă la sublim. Valoarea poemului stă în raport direct cu această excitare la sublim. Dar toate excitaţiile sînt, din trebuinţă psihică, trecătoare. Gradul de excitaţie, care ar autoriza un poem să se intituleze astfel, nu se poate susţine pe toată durata unei compoziţii de mare întindere."

Durata scurtă a desfătării estetice guvernează însă opera poetică pînă în dimensiunile ei materiale. Edgar Poe fixează întinderea unei poezii la posibilitatea de a fi citită într-o „singură ședință", sau mai precis la „maximum o jumătate de oră", astfel încît efectul și simțul unității să coincidă într-o puternică impresie. Altfel, cum este cazul *Paradisului Pierdut* și *Iliadei,* avem de-a face cu „o înseilare de poeme minore". Și „după un pasaj de ceea ce simțim a fi adevărată poezie, vine în mod inevitabil un altul de o banalitate că nici o prejudecată critică nu ar putea să ne constrîngă a-l admira". Meritul revine lui Edgar Poe de a fi îndrăznit să spună tare că *Iliada,* considerată în epicismul ei interminabil, „se fundează pe o noțiune imperfectă de artă". De altfel este momentul să ne amintim că însuși Horațiu s-a prins în păienjenișul unor idei similare, exprimîndu-se în contra poemelor prea lungi : *Verum operi longo fas est obrepere somnum.*

Dar Horațiu nu întîrzia să creadă că dreptul de a scrie opere de dimensiuni uriașe îl are singur Homer. Poe merge mai departe : „Dacă într-o epocă oarecare, un foarte lung poem a fost într-adevăr popular (ceea ce nu cred), este clar cel puțin că nici un foarte lung poem nu va mai fi vreodată popular".

Logica afirmărilor de pînă aci nu trebuie, pe de altă parte, urmată fără măsură. „Scurtimea exagerată devine manie epigramatică." Se cunoaște cazul lui Mallarmé, care va stoarce premisele acestea pînă la ultima lor picătură logică, ajungînd să-și pulverizeze geniul într-o cale lactee de *versuri de circumstanță.* Așadar, estetica lui Poe în legătură cu poezia se rezumă la cîteva puncte de privire poliedrale, a căror convergență le angajează unitar în sistem.

Dar pe poet sub ce chip îl vedea el ? Oare nu circulă chiar azi printre noi acea imagine de poet inspirat, fidel transcriitor de șoapte secrete, bard vagabond care creează în inconștiență și delir ? În *Filozofia Compoziției,* Edgar Poe dă la refontă toate efigiile ce reprezentau pe poet culegîndu-și, în subită fierbințeală, versurile din văzduh ; el deschide publicului ușile propriului său atelier, în care poemele se făuresc în mare strădanie, punînd în vederea celor cu imaginea tradițională a poetului că natura sădește în om aptitudinea de a simți frumusețea, dar nu și tehnica de a compune opera.

Cum și-a alcătuit el poema *Corbul?* Mai întîi *a vrut* să fie original. Și „adevărul este că originalitatea (în afară de spiritele de o foarte rară putere) nu este de loc, după cum presupun unii, o chestiune de instinct sau intuiție. În general, spre a o găsi, trebuie să o cauți cu trudă și, cu toate că este un merit pozitiv de cel mai înalt ordin, a o cuceri reclamă mai puțin spirit de invenție decît de negație." Cu alte cuvinte, poetul are obligația să aleagă în primul rînd un efect nou. Dar a cunoaște efectul unui poem mai dinainte, însemnează, pe cît se pare, a te găsi mental în pesesia acelui poem și a-l începe oarecum de la sfîrșit. Ceea ce, de altfel, declară chiar Poe după ce-și fixează momentul central în frămîntarea *voită* de a scrie *Corbul:* „Aci așadar poemul își găsi începutul — se poate zice — de la sfîrșit, cum ar trebui să înceapă toate operele de artă".

Și fiindcă nu vom putea rezuma în întregime această stabilire conștientă și trudnică a etapelor succesive în crearea *Corbului,* deoarece natura subiectului stă piedică, vom arăta numai cuvintele prin care Poe înfățișează pe poet: „Cea mai mare parte dintre scriitori, poeții mai ales, preferă a lăsa să se înțeleagă că ei compun într-un fel de splendidă frenezie, sau extatică intuiție; ei ar rămînea literalmente înghețați de groază la ideea de a lăsa publicul să-și arunce ochii în dosul scenei, să vadă trudnicele și șovăielnicele nașteri ale gîndirii, adevăratele planuri înțelese numai în ultima clipă, nenumăratele fulgere de imaginație în întregime săvîrșite și totuși înlăturate din deznădejdea de a le introduce în operă, ideile alese și ideile aruncate, ștersăturile și adăugirile atît de penibile..." Imaginea veridică a poetului nu o revelează brusca iluminare, febrilitatea și trepidația; în ea se disting trăsături de voință eroică, de calcul infinitezimal și egală luciditate.

Ce anume intenționează Edgar Poe în *Filozofia Compoziției?* „Îmi propun să demonstrez cu claritate că nici un detaliu din compoziția sa (a *Corbului, n.n.*) nu se poate explica prin hazard sau intuiție, că opera s-a desfășurat treptat-treptat către încheierea ei cu preciziunea și rigoarea logică a unei probleme matematice." Dacă mai amintim că poetul, după Edgar Poe, trebuie să adauge în calculul lui creator o oarecare grijă de *imprecizie* necesară, „element de veritabilă poezie", precum și „o anumită valoare de sugestie, un curent oarecum

subteran de semnificație, cît mai nedefinit", ne aflăm în prezența celei mai totale revoluționări a esteticii poeziei, cît și a ideii de poet. Sub astfel de zodii s-au coagulat în nuclee de mister acele necunoscute perle australe : *Corbul, Eulalie, Ulalume, Annabel Lee, Israfel* etc. ...

În concluzie, Edgar Poe, rarisim acord al contrariilor (așa cum se încheagă din opera sa completă), natură dublă, în care misticitatea se întregește firesc de rigoare științifică, visul se disciplinează logic, intuiția merge în pas cu luciditatea de analiză, iar impulsia spontană îmbracă un calcul glacial, afirmă destinul metafizic al poeziei, îndrumînd-o către eterne și dosite suprarealități ; arborează ideea de absolut drept obiectiv firesc în creațiunea artistică ; recomandă a se cruța efortul poetic de o seamă de vegetații parazitare, dezbătînd, primul, chestiunea poeziei pure ; implică sugestia și imprecizia în alchimia poetului ; redeschide perspective de colaborare artei poetice cu muzica ; și, eliminînd din actul creației literare inspirația, hazardul ori licențele, ridică aptitudinile de voință, disociative și deliberante, la rang de facultăți creatoare.

În genealogia poetică, foarte stufoasă, născută din estetica lui Poe, se deosebesc ramuri de variate dimensiuni. Poetul, care cel dintîi s-a format la frigida concepție poescă, a fost Ch. Baudelaire. Privitor la raporturile de înrîurire sau afinitate ce ar exista între acești doi poeți, avem azi două puncte de privire : unul exprimat de Paul Valéry într-o conferință, pe care a publicat-o sub titlul *Situation de Baudelaire* în *La Revue de France* mai întîi, prefațînd apoi cu ea o frumoasă ediție a *Florilor Bolnave* (1928) și introducînd-o a treia oară în *Variété II* ; iar cel de al doilea se găsește dezvoltat de Léon Lemonnier în cartea sa *Edgar Poe et les Poètes Français.*

Astfel Valéry susține : „Dacă privim acum ansamblul *Florilor Bolnave* și dacă avem grijă să comparăm această culegere cu operele poetice din aceeași epocă, nu vom fi mirați găsind poezia lui Baudelaire remarcabil diferită de producțiunile romantice. *Florile Bolnave* nu conțin nici poeme istorice, nici legende ; nimic din ceea ce s-ar întemeia pe vreo povestire. Nu se găsesc de loc tirade filosofice... Descripțiile sînt rare și totdeauna semnificative."

Iar Lemonnier răspunde, deși are aerul a nu cunoaște susținerile de mai sus, și dovedește pînă la un punct că

anumite idei pe care Baudelaire le-a descoperit în Poe le enunțase el însuși, disparat, este drept, încă de pe cînd se arătase a fi numai critic de artă. Explicația urmează aproape convingător : aceleași influențe literare suferite, precum și un același mediu moral și intelectual au împins pe ambii poeți către moduri de a reacționa identice. Ideea de consubstanță așadar trebuie așezată la baza asemănării celor două opere.

Cine nu cunoaște mărturisirea lui Baudelaire însuși în legătură cu revelația Poe ? „Prima dată cînd am deschis o carte de el, am văzut, cu spaimă și cu încîntare, nu numai subiecte visate de mine, dar chiar fraze gîndite de mine și imitate de el cu douăzeci de ani mai înainte." Dacă înlăturăm firește ceea ce această declarație cuprinde ca intenție de mic și nostim scandal, se poate vedea cum singur poetul parizian se simte un fel de reîncarnare a lui Poe. Totuși, Lemonnier discriminează.

Oricum ar fi însă, dacă, privitor la opera poetică propriu-zisă, materialul de controversă rămîne neistovit, asupra unui punct esențial, care interesează exclusiv studiul prezent, atît Valéry cît și Lemonnier sînt de acord. Este vorba de trecerea fără modificări a esteticii lui Poe, în valcarea ei de sistem definitiv închegat, sub pana poetului *Florilor Bolnave*. „Baudelaire, scrie Valéry, a fost atît de adînc răscolit de această scriere *(Principiul Poetic)*, a primit o impresiune atît de puternică, încît i-a privit conținutul, și nu numai conținutul, ci însăși forma, ca propriul lui bun. Or Baudelaire, deși iluminat și posedat de studiul *Principiul Poetic*, sau, mai curînd, tocmai din cauză că se simțea iluminat și posedat de acest eseu, nu i-a inserat traducerea printre celelalte opere ale lui Edgar Poe ; dar i-a introdus cea mai interesantă parte, oarecum desfigurată și cu frazele intervertite, în prefața pe care a așezat-o la începutul traducerii *Povestilor Extraordinare*. Plagiatul ar fi contestabil dacă nu l-ar fi întărit el însuși după cum se va vedea : într-un articol despre Théophile Gautier, Baudelaire a reprodus întregul pasaj de care vorbesc, precedîndu-l de aceste foarte limpezi și foarte surprinzătoare rînduri : „Este îngăduit cîteodată, îmi închipuiesc, scriitorului să se citeze singur cu scopul de a evita să se parafrazeze. Voi repeta așadar..." Urmează pasajul împrumutat.

Poetul francez adoptă, cu alte cuvinte, estetica lui Poe pînă în formulările ei, pînă la plagiat, afirmă Valéry.

Lemonnier nu poate, evident, masca această realitate; totuşi încearcă a o îndulci prin împrejurarea că Baudelaire nu dispunea de un capital abstract verbal, cît şi prin faptul, exact, de altfel, că atît de gratuit a lucrat pentru gloria nefericitului său frate american, încît nimic nu i se poate imputa. Valéry însuşi socoteşte că Poe fără Baudelaire ar fi rămas „necunoscut". Este poate prea mult. Într-adevăr, „bizarul" poet parizian urca noua doctrină poetică în difuzorul continental al limbii franceze. Dar atmosfera creată de progresul ştiinţelor pozitive, aceea de antiromanticism, comună epocii, făcea necesar contactul dacă nu dintre Poe şi Baudelaire, în orice caz dintre Poe şi un altul. Necunoscut nu putea rămîne. Ceea ce însă pare pe deplin credibil, renunţînd chiar la serviciile dialecticii, este o anumită amînare a richmondezului în gloria sa europeană. Cu un moment mai devreme, Baudelaire transformă modul acesta strict de a se concepe poezia în direcţie de spirit, îndrumîndu-l către devenirile faimoase ale acelei alte tradiţii poetice care ne preocupă.

Cît de uşor putem lămuri prin comparaţia textului exact al *Filozofiei Compoziţiei* cu traducerea „tendenţioasă" a lui Baudelaire poziţiile celor doi poeţi. Posibilitatea există chiar pentru cercetători care nu posedă limba engleză, deoarece René Lalou a restabilit textul lui Poe printr-o traducere fidelă. Procedeul pune în vedere, ca provenind de la poetul francez, o serie de sublinieri, întăriri, adăugiri şi supresiuni. Găsim nimerit să transcriem aci concluzia decursă din această operaţie. Fie că autorul *Florilor Bolnave* subliniază, întăreşte, adaugă sau suprimă, totul are o raţiune *temperamentală*, grupul de abstracţiuni teoretice rămînînd nealterat. Un exemplu: în loc de „invenţie artistică inedită", traducătorul prin temperamentul său vede: „curiozitate artistică şi picantă", iar unde este vorba de „deznădejdea" refrenului *Nevermore*, Baudelaire scrie „l'horreur". Faptul pare a arăta că nucleul de doctrină poesc atrage prelungiri, interpretări şi adausuri simpatetice, în traducere, ale unei firi emoţionale, deplin formate, dar nicidecum idei consecutive. Într-o suprapunere morală, cei doi poeţi s-ar depăşi reciproc: americanul are un

plus de intelectualitate, iar francezul — un spor temperamental. Oricum ar fi, cînd Baudelaire concepe arta ca echilibru, voluntar și premeditat, de calități, sau cînd aruncă formula de „raționalitate a geniului", el propune spiritului francez imaginea lui Poe de poet. Doctrinei împrumutate, în elementele ei abstracte nu-i adaugă nimic, precum nici nu o împuținează cu nimic : o transmite numai. Boileau comunicase scriitorilor francezi concepția horațiană a artei, fidel, strict, logic ; Baudelaire comunică scriitorilor europeni concepția poescă a poeziei, fidel, strict, sensibil. Noua tradiție este în marș.

Agent pasionat și forță de a-i vehicula estetica de mister geometric, Edgar Poe găsise într-un mare poet ; a-i despleti punctul de vedere în consecințe astrale — rămînea îndeletnicire de mandarin speculativ. Și acela, care avea să-i sileasca la înflorire, în rarefieri de azur, anumite direcții și vîrfuri din genealogia sa spirituală, era să fie Stéphane Mallarmé, cu gustul său primejdios de aventură a inteligenței. Cunoscîndu-l mai întîi din traducerile lui Baudelaire, Mallarmé profesorul de engleză, cercetează pe Edgar Poe în original. Lectura va lăsa urme și îl va împinge pe sensuri necunoscute.

Astfel, în *Crise de Vers,* autorul abia admis de *Parnasul Contemporan* notează : „Faza noastră, recentă, dacă nu se închide, se oprește sau poate ia conștiință de sine : puțină atenție vădește o relativ certă voință creatoare". Ideea de disciplină conștientă în actul de creație poetică, întocmai ca la Poe, „elimină hazardul" și implică artificiul. Mai mult încă. Pentru a vedea pînă la ce adîncimi se infiltrase concepția americanului despre poezie, iată-l pe Mallarmé găsind numeroaselor școli literare ale vremii sale un principiu unificator în „Idealismul care refuză materialele naturale, precum și gîndirea exactă, disciplinîndu-le, ca fiind brutală ; pentru a nu păstra din acestea nimic decît sugestia".

Termenul care, de la autorul *Herodiadei,* corespunde, în ordinea procedeelor verbale, aceluia de sugestie, este „aluzia". Prin mijloace aluzive, arătînd imaginile „sub un aspect fuzibil și clar prezentat divinațiunii" cititorului, arta poetică poate ambiționa la aceleași efecte ca muzica. De altfel, de cîtva timp „Muzica se leagă cu Versul pentru a forma, de la Wagner, poezia". Este vorba însă numai de o anumită muzică de caracter reflexiv, de acel „meteor modern, simfonia, care, cu

plăcerea sau fără voia muzicianului, se apropie de gîndire". Se înțelege că gîndul lui Edgar Poe nu bătea atît de departe, el, care socotea versul „o muzică inferioară", trebuind să se ajute de o seamă de alte artificii muzicale. De altfel, fervent-ul său francez precizează, nimicind orice dubiu : „Poezia... este muzică, prin excelență — nu consimte la nici o inferioritate". Împrejurarea aceasta înregistrează cea dintîi depășire a lui Poe, în sensul ideilor sale estetice, de un poet francez.

Dacă autorul înaltului *Israfel,* în starea de poezie, vede un moment de comburație — declarat de atingerea scurtă cu acel edenic univers de armonii, supremă percepție a lumii absolute, Mallarmé, fără să formuleze în același mod obiectul metafizic al apetenței poetice, îl aproximează prin sentimentul obsesiv al fantasmei *absolutului.* Fie că meditează „cît de mult ciclul prezent, sau pătrarul ultim de veac, suferă un anumit fulger absolut", arătînd cum prin poezie „se impune ca trăsnetul o armonioasă plenitudine", fie că, simulînd gluma, își „exhibează cu dandysm incompetența în altceva decît în absolut", discipolul și, în același timp, emulul poetului american pîndește extenuat să-i cadă în capcane verbale acest rar vînat.

Ne găsim pe punctul de la care pornește aventura mallarméană. Mai întîi, simpla aspirație către perfecțiune și absolut ne afirmă exilul în nedesăvîrșire și relativ. Valorile vieții noastre create se sustrag, prin însuși faptul creațiunii lor, strălucirii valorilor increate. Oricît admirația noastră ar polei o operă de sculptură, nu rămîne pentru aceasta mai puțin evident că dalta artistului, subțiind linii și rotunjind coapse, este instrumentul a nenumărate crime, deoarece ea ucide infinite forme posibile pînă la a desluși, în haosul de virtualități, pe aceea către care tinde mîna maestrului.

În anumite cuburi de cristal se disting unde închegate, melci străvezii și zboruri arcuite : cu ce altceva am asemăna mai evocator universul de perfecțiuni virtuale ? Poate artistul să urmărească a realiza ceea ce nu există ? Iată drama de creație, dezlănțuită la una din limitele esteticii lui Poe : a simți și gîndi ceea ce ne înconjoară, natura creată, în acele valori radicale ce-i corespund ideal. Poemul cel mai substanțial va fi nucleu de tăceri, de embrioane, de esențe, negațiunea echivalînd cu totalitatea afirmărilor increate, absența unui

crin implicînd clara prezență a unei botanici ideale și așa mai departe.

Ma faim qui d'aucun fruit ici ne se régale
Trouve en leur docte manque une saveur égale.

Catrenul ce urmează arată pe poet căutîndu-și substanța, cu mult mai multă preciziune, în virginala idealitate precosmică :

Je me mire et me vois ange ! et je meurs et j'aime
— Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !

O seamă de cercetători literari au găsit nimerit să asocieze de aceste negațiuni, absențe, minusuri de concrețiune — limpezile concepte platoniciene. Nimeni nu a susținut o paralelă amănunțită ; dar ceea ce se impune cu necesitate este o identică viziune de purități, nerelativizate prin trecerea lor în temporal și spațialitate.

Cîteva rînduri mai sus, observam că Mallarmé, alunecînd spre originea creațiunilor naturale ca un înotător către izvorul rîului, descoperă puritatea radicală a lumii : desenul ei în intenția Creatorului, inițial și absolut. Limbajul, ca instrument de expresie al acestei realități necorupte, va suferi aceeași operație. Din dorința de a-l purifica, cuvîntul va pierde sensurile curente, rămînînd să fie întrebuințat în accepția lui etimologică : sens originar. A cunoaște funcția primară a termenilor mînuiți de Mallarmé, fie în versuri, fie în proză, înseamnă să-ți limpezești calea de cea dintîi dificultate. Dar chiar etimologia nu urcă vorba pe cursul ei pînă la izvoarele de sonoritate. Cum sensurile virtuale sau radicalitatea creațiunii constituie unicul stadiu de puritate, mijloace pure de exprimare se cuvin. Și în acest caz „vorbirea... își regăsește la poet, din necesitatea constitutivă a unei arte consacrate ficțiunilor, virtualitatea".

Dacă un acord total ar unifica sunetul și înțelesul aceluiași cuvînt, s-ar putea spune că limbajul este o grupare de evenimente poetice. Dar orice limbă oferă nepotriviri care, de exemplu, decepționează, cum spune Mallarmé, în fața perversității de a conferi cuvîntului *jour* un timbru întunecat, iar aceluia de *nuit* — limpede. Pentru aceasta versul „care din

mai multe vocabule reface un cuvînt total nou, necunoscut limbii și cu valoare de incantație" intervine și „remunerează defectul limbilor, complement superior". Așadar, versul, astfel conceput, se vădește singur instrument de exprimare al acelor conture ideative, limpezi involuțiuni virginale. Pe această margine de prăpastie, între cuvîntul meteoric și tăcerile germinative, optînd mai adesea pentru cel de al doilea termen al pendulării lui creatoare, Mallarmé și-a consumat cu discreție mandarinatul și asceza. Ca și Edgar Poe, el concepe indefectibile realități superioare, abstrase normei de spațialitate și durată — a fenomenelor, realități a căror „atracție de sus ca a unui vid" poetul o disciplinează voluntar și deliberat.

De la Edgar Poe pînă la Mallarmé străbatem distanța ce desparte percepția absolutului de aventura absolutului, autorul *Herodiadei* sucombînd în tragica șovăială între a spune tot și a tăcea tot. Astfel că, dacă în anumite puncte cele două sensibilități înalță cote spirituale izomerice, direcția metafizică a doctrinei poetice moderne se găsește istovită la poetul francez, care caută nu numai să libereze poezia, transformată în straniu cult particular, de reținerile socialului — dar o silește a experimenta neantul.

Din mîinile lui Mallarmé, tradiția poescă trece oarecum testamentar asupra unui spirit pronunțat analitic și speculativ : Paul Valéry. Prectul de mistere de la Valvins își cheltuise ființa în subtile preliminarii, în operații prealabile și mișcări tactice de învăluire nebănuită a unei poezii cvintesențiate. Își propusese gigantic a construi în cele din urmă o Carte monumentală, „instrument spiritual" anonim, arhitectură savantă de mister sălbatic, impresionant cosmos calitativ, pe care însă nu a realizat-o, spre a-i păstra poate intactă puritatea virginală și acordul cu seria valorilor increate. al căror poet a fost.

Paul Valéry, format la școala de distilor a lui Mallarmé, gîndește despre poezie lucruri și probleme identice. Dar în mai mare măsură decît maestrul, discipolul reia în termeni vecini formulările lui Edgar Poe. Mă voi referi în cele ce urmează numai la *Propos sur la Poésie* din *Conferencia* (noiembrie 1928) și *La Création Artistique* din *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (ianuarie 1928). În primul loc, Valéry se preocupă să izoleze fenomenul poetic, fapt evident psihic,

de aderențele psihologice care îi acoperă din strălucire : „avem nevoie să opunem pe cît ne este cu putință mai net emoția poetică emoției obișnuite. Separarea este foarte delicat a se opera, deoarece în fapt nu se realizează niciodată. Întotdeauna duioșia sau tristețea, furia sau teama sau nădejdea se amestecă în emoția poetică esențială." Ne găsim în momentul cînd Poe înlătura din cuprinsul poeziei excitațiile inimii.

Dar, mai departe (drumul ne este cunoscut) : „Poezia astfel înțeleasă se deosebește radical de proză : în particular, se opune net descripției și povestirii de evenimente care tind să dea iluzia realității..." Epicismul se condamnă încă o dată. Cît privește „erezia didactică", asupra acesteia simbolismul francez în întregime repurtase de mult victoria definitivă, încît Valéry nici nu mai revine, oricît de sumar.

Pînă acum, ca și la Poe, știm ceea ce *nu* este poezie. Se poate ști însă ceea ce este poezia ? Să înaintăm. Poezia este „un fel de energie individuală proprie poetului" care „apare în el și îl revelează sieși în anumite momente... Dar nu sînt decît momente, și această energie superioară... *nu există sau nu poate lucra decît prin manifestări scurte și fortuite.*" Sînt rare „stări sublime". Să mai transcriem în paralelă acea ridicare, pe cale de excitație, a sufletului pînă la sublim prin poezie sau modalitatea efemeră a stării poetice, adică formulele lui Poe ? E prea clar. Pînă și definiția Frumuseții, care după Valéry „este ceea ce ne disperează", iar la Poe ceea ce „ne irită", se oferă ambilor poeți pe aceeași latură.

În privința travaliului artistic vom face două citate tactice. Primul : „m-am gîndit adesea la interesul pe care l-ar oferi un articol de revistă scris de orice autor care ar vrea — înțeleg, care ar putea — să analizeze pas cu pas mersul progresiv al uneia din operele sale pînă la ultimul termen al săvîrșirii ei... Eu îmi propun să arăt limpede că nici un amănunt al compoziției... (urmează numele operei autorului citat, *n.r.*) nu se poate explica prin întîmplare sau intuiție, că opera s-a desfășurat încet, încet, către încheierea sa cu preciziunea și necesitatea logică a unei probleme matematice". De unde sînt trase aceste rînduri ? Din Paul Valéry, desigur, lucidul, geometrul — gîndește oricine îl cunoaște. Totuși — nu, sînt din Edgar Poe. Al doilea citat : În „problemele compoziției și ale facturii se găsesc chinuri infinite, dispute care nu se mai sfîrșesc, suferințe, enigme, necazuri și chiar disperări care

fac din meseria de poet una dintre cele mai șovăielnice și obositoare din cîte meserii există". Cine, fără îndoieli, ar putea răspunde cărui poet aparține citatul? Lui Edgar Poe, desigur, cel cu „în dosul scenei trudnicele și șovăielnicele nașteri ale gîndirii... nenumăratele fulgere de idei care nu ajung la maturitatea deplinei lumini, figurile de imaginație în întregime săvîrșite, dar înlăturate din disperarea de a le introduce în operă... ștersăturile și adăugirile atît de penibile etc....". Lui Edgar Poe, de bună seamă. Totuși nu, citatul este din Valéry. A mai continua cu expunerea concepției estetice, formulată de atîtea ori in prețioase plachete de el însuși, a lui Valéry, ar însemna să analizăm încă o dată *Principiul Poetic* și *Filozofia Compoziției:* artă voluntară, creație premeditată, poezie pură, ideal metafizic.

Nu vom mai menționa decît faptul că Poe, mai înainte de a scrie *Corbul,* și-a mărginit, „îndată *lungimea* pe care o judecam convenabilă viitorului poem, lungime de o sută de versuri. În fapt, *Corbul* are o sută opt versuri." Poetul *Cimitirului Marin* ne încredințează de asemeni că o anumită operă a sa i-a fost comandată pe numărul de rînduri. Și cine nu îl va crede? Toți inginerii se pot întîlni într-un același calcul dat de preciziuni.

Paul Valéry, admis ca nimeni altul în intimitatea familială a gîndirii lui Mallarmé, care toată viața și-a ascuțit uneltele, a ajustat piese, a ridicat oarecare schele, s-a pierdut în sfîrșit în acte preparative în vederea acelei grandioase Cărți finale, îi observă spiritul, mereu amînat în pragul execuției, și îi pare în anumite momente a funcționa fără finalitate: atît de îndepărtat îi era scopul. Cînd Edgar Poe transpunea în planul conștiinței operația obscură din actul poetic, ne găseam în fața unui poet ce se revela sieși în toate resorturile, dar care nu scăpase din vedere ținta urmărită: opera. Mallarmé se uită pe sine în măsuri de pregătire cam în felul unei mașini de zbor, care, tot probîndu-și funcționarea exactă pe loc, și-ar uita menirea de fulger mecanic. Valéry începe prin a-și cerceta și el eforturile poetice, prin a le analiza pînă la desființare, obscurele procedări lente ale creației devenind probleme în ele însele. Cînd la *Societatea Franceză de Filozofie* se discută în contradictoriu asupra *Creației Artistice,* poetul precizează: „fabricația este cu mult mai interesantă decît opera, o spun curat". Sîntem în fața unui caz — să o

recunoaștem — de nobilă perversiune. Se explică, fără nici o dificultate, cum studierea pieselor morale ce participă la jocul creator, alunecă insensibil la un examen general al funcțiunilor sufletești. Și, într-adevăr, Valéry trage în lumina conștiinței nu numai modalitățile secrete de angajare ale facultăților creatoare, ci întreaga viață a spiritului — ceea ce îl va face să caute „conștiința de mine însumi pentru ea însăși, luminarea acestei atenții și preocuparea de a-mi contura net existența". Cunoașterea lucidă și analitică a vieții interioare devine fatal scopul unei asemenea conștiințe aplecată asupra ei însăși. Ce este altceva narcisismul decît o latură a problematicii valéryste ? Spiritul în confruntare cu el însuși : M. Teste. S-ar putea arăta cum dintr-un poet poate deriva un moralist. Dar să ne oprim. Deoarece nu dezvoltarea acestor chestiuni interesează acum, vom conchide.

Edgar Poe propune un ideal metafizic de artă, de poezie și o imagine de poet-inginer ; Baudelaire propagă pe suprafețe impresionante același ideal, fără augmentări, și aceeași efigie de poet, nealterată ; Mallarmé amplifică, în sensul metafizic, estetica primită și se extenuează, studiindu-i posibilitățile de realizare într-o operă unică ; iar Valéry transformă voluptatea studiului acestor posibilități, studiu pe care îl extinde asupra tuturor funcțiunilor sufletești, în modalitate de existență, în stil de viață.

Conceptul modern al poeziei, care modelează și literatura noastră poetică de azi și sub a cărei forță toate rigiditățile au devenit plastice, îmbracă astfel autoritatea unei tradiții centenare.

Putem acum spune că știm ce este Poezia ? Nu. Cunoaștem însă un mod al ei care o circumstanțiază mai strîns ; esența poeziei se rezumă poate la un punct mortal, încă de determinat, atîrnînd în regiuni inexplorabile, ca Polul Nord de intersecția imaginară a prelungirii meridianelor.

Cu 1937 am intrat în a patra sută de ani de la naşterea lui Nicolas Boileau Despréaux. Pentru cercetătorii literari data nu este oricare, deoarece reprezintă tricentenarul naşterii unuia dintre cei mai citiţi autori francezi, atît în ţara de origine cît şi în străinătate.

Anumite studii menţionează, ca indice al influenţei lui în Franţa, o statistică a ediţiilor, întocmită de Berriat-Saint-Prix, după care numai în timpul vieţii lui Boileau, adică în curs de aproximativ treizeci şi cinci de ani socotiţi de la anul primei sale culegeri, s-au tipărit o sută douăzeci şi cinci de ediţii ; iar în răstimpul a o sută şi ceva de ani de la moartea sa pînă la 1832, aceeaşi statistică înregistrează două sute douăzeci şi cinci. Încît veacul al XVIII-lea, înghiţind cîte două ediţii pe an, este pe drept cuvînt, şi cu mult mai mult cuvînt decît secolul anterior, în care avea atîţi adversari, epoca de dictatură literară a lui Despréaux. Dincolo de 1830, numărătoarea încetează de a mai fi elocventă, întrucît scriitorul devine bun şcolar, opera vie se preschimbă în materie de învăţămînt, în componentă a tradiţiei didactice, care niciodată nu fecundează spiritele ; dar şi pentru că literatura propriu-zisă a vremii intră în plină criză romanticistă. Aceasta nu însemnează însă că, după triumful mişcării individualiste în literatura franceză, Boileau a rămas numai autor pentru învăţămînt, încetînd cu totul să mai exercite vreo acţiune asupra oamenilor de litere. După cum vom vedea într-un paragraf anume, opera sa are un destin neîntrerupt, chiar o actualitate permanentă, am putea spune, fie că e respinsă, fie că e îmbrăţişată, după cum literatura se angajează alternant în reprize cînd clasiciste, cînd romanticiste.

Cît priveşte influenţa operei sale în străinătate, un studiu deosebit care să trateze această chestiune lipseşte sau poate n-a ajuns la cunoştinţa noastră. Abia dacă în cîte o monografie

critică, așa cum este *Boileau* (Hachette, IV-ème éd., 1914) de G. Lanson, problema e ridicată în treacăt; și, deși părăsită din scrupul științific, prilejul lasă a i se vedea toată arborescența. Astfel „în Italia, în Spania, în Portugalia, în Germania, în Anglia și chiar în Danemarca sau în Rusia, scrie Lanson, *L'Art Poétique* a fost mai mult sau mai puțin în onoare, de-a lungul veacului al XVIII-lea și investită cu o autoritate mai mult sau mai puțin suverană". Iar, la o pagină, adaugă: „Dar mai ales gloria sa cîștigată prin opere critice și dogmatice, versurile sale trecute ca proverbe sau recunoscute ca legi ale artei de a scrie conving pe oamenii de litere din toată Europa că teoreticienii pot crea o literatură sau a-i impune o direcție: *se pierde din vedere tot ceea ce opera lui Despréaux duce mai departe și sfîrșește; în loc de o încheiere și o încununare, este privită ca un început, drept crearea unei mișcări;* și toți lucrează în consecință. Ericeyra, Luzan, Dryden, Pope, Gottsched, Lessing chiar, nu vor fi în cîte o parte a Europei decît clădítori de teorii, care vor defini literatura mai înainte de a o face și care, din exemplul lui Boileau, își vor trage puterea sau îndrăzneala de a se ridica în chip de directori ai spiritului național: și acest exemplu va contribui nu cu puțin la succesul pe care mulți dintre ei îl vor atinge." Dar la citatul acesta, făcut numai spre a se întrevedea ramificațiile pe continent ale influenței lui Despréaux, și mai cu seamă la rîndurile subliniate de noi — vom reveni numaidecît. Pînă atunci să nu uităm că și în literatura română scriitorul francez a găsit un mediu sonor care i-a făcut ecou.

La noi, influența sa prezintă curiozitatea că începe în momentul cînd în Franța ca și în alte părți încetează; sau poate „curiozitatea" nu e tocmai cuvîntul nimerit, deoarece noi nu avusesem, pînă spre 1830—35, o literatură cultă, ca să părem surprinși de lipsa oricărui contact literar. Dacă însă lăsăm la o parte pentru un moment chestiunea influenței, procesul de penetrație a operei lui Boileau în cultura noastră ar putea fi deslușit cu cîțiva ani mai înainte de 1830; și anume, el pornește din 1828 cu Heliade Rădulescu, care citește printre altele, în cadrul unei ședințe a „Societății Literare", traducerea *Artei Poetice.* E prima dată cînd la noi un public, oricît de restrîns, ia cunoștință de scriitorul francez, deși în acest timp existau în Principate diferite școli, librării și bi-

blioteci boierești, prin care pătrunderea lui la noi putea fi ajutată. .

Cît despre librăriile și bibliotecile boierești, Pompiliu Eliade cercetează amănunțit lucrurile în cunoscutele sale lucrări, dînd chiar lista cărților care umpleau rafturile acelor librării și biblioteci. Numele lui Boileau nu se vede. Iar în ceea ce privește acțiunea școlară din acel timp, același autor, după ce înșiră obiectele de predare printre care figurează și „compoziția literară" fără nici o specificare, se oprește îndeosebi asupra vestitului dascăl Vaillant, profesorul din 1830 al lui Gr. Alexandrescu. La școala acestuia, printre autorii predați, aflăm pe Boileau, din care Gr. Alexandrescu declamă cu rară pricepere *Satire* întregi ca și *Arta Poetică*, după cum ne încredințează I. Ghica în atît de cunoscuta sa scrisoare de amintiri asupra poetului. Dar din scrisoarea lui Ghica se mai înțelege pe de lături că Alexandrescu venise la școala lui Vaillant pe deplin pregătit. El știa mai dinainte pe dinafară lungi fragmente din scriitorii clasici francezi, încît procesul de penetrație a operei lui Boileau la noi se pierde în adolescența poetului nostru, rămasă încă turbure pentru istoria literară. Unde, cînd, cum sau prin cine venise el în atingere cu Despréaux, sînt întrebări la care nu se va putea răspunde, pînă ce nu se va ști cît de cît despre școala urmată mai înainte de a fi elevul lui Vaillant sau despre legăturile de familie ale poetului.

Tot Alexandrescu este și scriitorul român prin care se declară adevărata influență a lui Boileau ca agent de formare a unei personalități românești. Dar despre întinderea acestei influențe, să-i zicem, creatoare, cititorul a aflat ceea ce îi este necesar sau va afla — din studiul lui Pompiliu Eliade : *Gr. Alexandresco et ses Maîtres Français (Revue des Deux Mondes,* 14 dec. 1904).

Interesant pentru destinul scriitorului francez la noi este faptul că poetul tîrgoviștean intră în raza lui de influență după ce mai întîi alcătuiește compuneri lamartiniene, adică o dată cu a doua etapă a talentului său, către care îl mînă adevărata sa conformație morală ; în timp ce aceeași influență, privită în cadrul literaturii noastre întregi, se săvîrșește invers, istovindu-se dincolo de Alexandrescu. Și rațiunea întîmplării vine de la sine pentru o literatură ca a noastră, a că-

rei apariție și epocă de creștere a coincidat cu romantismul francez. Forța de propagare a acestuia a zădărnicit procesul de infiltrare boleană atît de categoric declarat cu Alexandrescu. Și poate că într-o anumită măsură e regretabil.

Dar Boileau ieșind din Franța a dobîndit o înfățișare cu totul alta decît aceea pe care cu adevărat a avut-o în țara și în veacul său. Lanson găsește că în străinătate a fost văzut ca un îndrumător teoretic al epocii sale, ca un maestru făuritor de sentințe și maxime, ce conțin ultima înțelepciune literară și modelează ca factor activ literatura timpului.

Și nu-l văd altfel nici compatrioții lui de peste veacuri. Într-adevăr, Albert Thibaudet, în articolul postum *Boileau (N.R.F.*, 1 iulie 1936), găsește nimerit să afirme : „Nimeni nu s-a gîndit mai puțin să legifereze decît legislatorul Parnasului, să regenteze decît regentul Literelor". Încă, pentru a fi și mai clar, criticul revine : „Boileau este contrariul tipului academic, în timp ce prejudecata are tendința să vadă în el perfecțiunea tipului academic". Această prejudecată a fost întîmpinată mai întîi de Lanson cu rîndurile la care am spus că ne vom întoarce îndată. Iată-le încă o dată : „...se pierde din vedere tot ceea ce opera lui Despréaux duce mai departe și sfîrșește ; în loc de o încheiere și o încununare, este privită ca un început, drept crearea unei mișcări". Așadar, în perspectiva care se deschide din străinătate asupra lui Boileau, ca și în aceea chiar franceză, deschisă însă din două sute de ani următori, autorul *Artei Poetice* apare ca purtător de unul singur al tuturor semnalmentelor veacului, ca indicator de direcție spirituală la răspîntia vremii, ceea ce îi modifică simțitor aspectul moral.

Împotriva acestui fals efect de optică, René Bray a întreprins o importantă lucrare științifică, *La Formation de la Doctrine Classique en France* (Hachette, 1917), ale cărei încheieri sînt de un anumit folos prezentării ce facem. Să ne mărginim numai la ceea ce s-a numit cultul rațiunii în opera lui Boileau, spre a ne putea da seamă de teza citată. Estetica boleană a fost considerată drept transpunerea literară a cartezianismului. Ideea intrase aproape definitiv în circulație. Există chiar o teză de doctorat (Émile Kranz, *Esai sur l'Esthétique de Descartes)*, care a susținut-o cu toată seriozitatea academică. Și totul părea cum nu se poate mai firesc. Iată : dacă constrîngerea frumuseții literare de a se identifica nu-

mai cu natura și adevărul, obligația subsecventă de verosimilitate, mărginirea satisfacției estetice la sfera rațiunii, opțiunea artistului pentru aspectele generale ale realității, respectul aprobării publice, preocuparea de ceea ce este neschimbător în spiritul omenesc și deci alegerea valorilor universale formează fundamentele doctrinei lui Boileau, atunci, după formulări cunoscute, atenționea exclusivă pentru trăsăturile eterne ale spiritului ca și pentru universalitatea lor echivalează cu permanența legilor naturii și cu încrederea savantului în rațiunea sa, iar verosimilitatea traduce pe plan literar evidența matematică. E firesc ; dar firesc logic, nu și cronologic. Căci, cu toate aceste simetrii și cîte încă se vor fi mai pus în vedere, doctrina literară, al cărei autor unic pare Boileau, s-a constituit alături și în afară de acțiunea cartezianismului, ba încă în bună parte mai înainte de Descartes.

Acesta este punctul de vedere pe care René Bray, împrumutîndu-l de la Lanson, îl dezvoltă și îl confirmă în cîte un capitol anume al lucrării sale pentru fiecare element în parte al concepției lui Despréaux. Astfel, de exmplu, rațiunea, ca principiu din care își trag puterea toate normele și preceptele *Artei Poetice,* este drapelul întregului veac al XVII-lea, în numele căruia militează două generații de scriitori și chiar sub cutele căruia se luptă între ei apărătorii lui înșiși, fiecare crezînd că alături slăbește zelul sau mijește trădarea. Trecînd cu vederea pe comentatorii italieni ai lui Aristotel din Cincuecento, pînă la care Bray urcă în timp ca să descopere rădăcinile conceptului, scriitorul francez, care întîia dată supune rațiunii destinul poeziei, este Deimier, în 1610. Iar, după atîția care vorbesc în numele „bunului-simț", altă expresie a aceluiași concept, urmează Chapelain, La Mesnardière, Colletet, Pellisson, d'Aubignac etc., dar toți — viitori adversari ai lui Boileau, ale cărui satire vor fi pline de numele lor.

Că nu are o gîndire nouă, nici lui însuși nu i-ar fi fost neplăcut să audă. În prefața ediției de la 1701, pe care o credea și ultima în timpul vieții sale, găsim : „Ce este o gîndire nouă, extraordinară ? Nu e, cum cred ignoranții, o gîndire pe care nimeni să nu mai fi avut-o, să nu mai fi trebuit să o aibă. Este dimpotrivă o gîndire care trebuie să fi venit tuturor și pe care cineva se hotărăște cel dintîi să o exprime. O vorbă bună nu e vorbă bună decît dacă spune un

lucru pe care fiecare îl gîndește și dacă îl exprimă într-un fel viu, fin și nou."

Încît, sprijiniți pe concluziile lucrării lui René Bray ca și pe citatul de mai sus, putem crede că Boileau n-a fost un doctrinar în toată puterea cuvîntului, adică un om care să se caracterizeze deplin prin vocația ideilor. L-a oprit de la aceasta temperamentul polemic care îi dă virtutea, impresionantă chiar azi, să țintuiască perseverent, oriunde i se pare a-l întîlni, pe abatele de Pure pentru nulitatea lui, să sîngereze pe „procurorul" Rolet pentru necinste, să destăinuie mediocritatea versurilor și josnicia caracterului lui Colletet, să rîdă fără milă de Saint-Amant, Scudéry, Cottin, Pelletier, La Serre, Quinault, Pradon, Perrin etc., dar mai cu seamă și în rezumat să batjocorească pe Chapelain, autorul epopeii creștine *La Pucelle* și întocmitorul listelor de pensii regale, ca reprezentant al mediului literar, și să ridiculizeze mediul teologal și pe acela din Palatul Justiției în care, în amîndouă, nu putuse face carieră. Polemistul, se înțelege, se urca pe coturni, după cerința timpului și își subția agresivitatea prin filtrul, cum am zice noi, prin „etamina", cum se zicea atunci, a satirei. Totuși, oricît s-ar fi înăbușit într-o formă mai curînd improprie polemicii, el însuși își declara nesilit această conformație temperamentală. În *Satira VII*, polemistul ia hotărîrea să nu mai atace pe nimeni, ba încă să laude pe toată lumea. Rezultatul ? Iată-l :

> Des que j'y veux réver, ma veine est aux abois.
> J'ai beau frotter mon front, j'ai beau mordre mes doigts.
> Je ne puis arracher du creux de ma cervelle
> Que des vers plus forcés que ceux de la Pucelle.

Verva polemică îl stăpînește și adesea îl inspiră :

> ...tout fat me déplait et me blesse les yeux ;
> Je le poursuis partout, comme un chien fait sa proie.
> Et ne le sens jamais qu'aussitôt je n'aboie.
> Enfin, sans perdre temps en de si vains propos,
> Je sais coudre une rime au bout de quelques mots :
> Souvent j'habille en vers une maligne prose :
> C'est par là que je vaux si je vaux quelque chose.

Este dar neîndoielnic că agresivitatea, recunoscută de el însuși drept forța sa, l-a împiedicat să cultive ideile cu seni-

nătate. N-a fost un doctrinar, un alcătuitor de teorii neaplicate, plutitoare în zonele eterate ale cugetării, aspect respins deopotrivă de cronologia gîndirii sale ca și de definiția omului de idei; dar cu aceeași evidență a fost un scriitor meșter să exprime axiomatic o stare de spirit colectiv, să formuleze gnomic pînă la maxima strălucire preferințele literare ale veacului, să graveze versurile în metalul cel mai rezistent, să dea cu alte cuvinte unor legi, în a căror eternitate credea deopotrivă cu înaintașii săi, expresie eternă. Această facultate principală, dar al expresivității proverbiale, e mult mai vizibilă, decît în preceptele valabile încă pentru vremea noastră, în acelea care, stînd în legătură cu gustul galant sau, mai precis, *bel esprit* al veacului, sînt azi depășite. Versuri ca unele în care idila nu poate fi concepută decît „elegantă" și deci cu ciobani care să vorbească orășenește și chiar în stil de Curte, sau altele ca

> Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
> N'admet point en ses vers de tragique douleurs

sau

> Il faut que ses acteurs badinent noblement,

cu toate că lirismul și operele dramatice de mai tîrziu, cum sînt: comedia zisă „larmoyantă", drama romantică sau tragicomedia le-au golit de conținut, par totuși edicte care pun în vedere numai forma memorabilă a talentului, ce încă le animă. Surprindem în ele talentul literar rămas, din cauza anulărilor timpului în conținutul lor, să se exercite oarecum în vid, ca o măiestrie menită să intereseze prin sine, ca o performanță sportivă. Căci, după cum dorim să aflăm cu cîte fracțiuni de secundă s-a bătut recordul la o sută de metri, deși această viteză e fără urmare, cam în același chip ne satisfac și formulările concentrate de mai sus, deși sînt azi de o goală lapidaritate.

Boileau dar nu era o minte teoretică, așa cum a fost văzut din perspectiva străinătății ca și din aceea a romanticilor francezi. Trăsătura teoretizantă este a veacului; și cînd însuși Racine își preceda operele cu prefețe și enunțuri, cu atît mai mult Despréaux se vedea silit la o măsură mai largă de teorie, dar niciodată la acea măsură care ar fi îndreptățit imaginea sa de doctrinar. Căci doctrina clasică se constituise

pînă la el în toate elementele, chiar prin necruțatele victime ale satirelor lui, în frunte cu Chapelain.

În numele rațiunii combătea Boileau, în numele aceleiași rațiuni militase Chapelain și milita încă succesorul acestuia în vaza Curții, Perrault. Nu erau oameni mai făcuți să se înțeleagă decît ei. Și totuși polemicile lor au umplut epoca de o zarvă care s-a propagat cu secole în urmă, reactualizîndu-se ori de cîte ori două generații de scriitori au stat față în față, oriunde. Motivul acestor neînțelegeri este cunoscut; îl amintim numai pentru că ne conduce la adevărata vocație a lui Boileau, care dacă, după cum am văzut, era un polemist prin temperament și un scriitor axiomatic prin înzestrare formală, ambele trăsături ocupau rîndul întîi din planul doi al conștiinței sale.

Adversitatea dintre acești oameni, atît de acordați în privința doctrinei, era alimentată de preferințele literare deosebite. E destul să ne aducem aminte că Pelletier, Colletet, Quinauls, Scudéry, Pradon, La Serre, René Le Pays, Ménage, Bonnecorse, Titreville și pe deasupra tuturor onoratul Chapelain, cu toții arătați în operele lui Despréaux ca scriitori mediocri, formează azi cimitirul clasic al literaturii franceze, pentru a vedea cît de precis direcționată îi era intuiția critică. Planul întîi al conștiinței așadar se vede a-i fi fost ocupat în întregime de estetica practică, de vocația critică. Nu Thomas, ci Pierre Corneille; nu Pradon, ci Racine; nu alții, ci Molière și La Fontaine: din celebrele sale opțiuni critice se ridică pentru noi adevăratul său chip, care este al criticului pur, neinfluențat de agresivitatea constitutivă și nici de ispita liberalităților regale, administrate de însuși Chapelain. Mai puțin satira i-a inspirat

...dés quinze ans la haine d'un sot livre

decît conformația gustului literar care, alegînd satira ca formă istorică de exprimare, mijlocește în *Le Lutrin* vestita bătălie cu cărțile librăriei Barbin:

Oh! que d'écrits obscurs, de livres ignorés
Furent en ce grand jour de la poudre tirés!

Cyrus al domnișoarei de Scudéry, și încă numai un volum din zece cîte are romanul, dărîmă pe unul care se simte lovit mortal de „groaznicul Artamène" (numele marelui Cyrus în

roman); *Montre d'amour* de Bonnecorse, un Tasso francez „născut mort", *Jonas* al unui oarecare Coras etc. sînt proiectile cu atît mai primejdioase pentru călugării beligeranți, cu cît cărțile sînt mai mediocre. Iar în focul luptei, opera clasică se izbește de nulitatea contemporană :

Là, près d'un Guarini, Térence tombe à terre,
Là, Zénophon dans l'air heurte contre un La Serre.

Încît ne apare limpede pentru ce Albert Thibaudet, în articolul citat, găsește că *Le Lutrin* „este un poem critic, poemul unui critic". Și dacă adăugăm acestei judecăți pe aceea de „poezie critică" pe care Sainte-Beuve *(Causeries du Lundi,* v. VI) o extrage dintr-altă parte, sîntem pe cale de a privi pe adevăratul Boileau. Că nu prea înțelegem bine cuprinsul concret, care este cam turbure, al unor formule ca „poem critic" sau „poezie critică", dificultatea vine din ceea ce judecățile acestea mai cuprind ca inutil. Atît Sainte-Beuve cît și, după el și după modelul său („poezie critică"), Thibaudet înglobează în caracterizările ce fac despre Boileau elementul accesoriu și istoric al versului satiric ori epistolar, în care s-a exprimat scriitorul; dar în aceeași *causerie* găsim la cel dintîi vederea liberă de orice istoricitate, de orice adaos întîmplător, cînd afirmă că „pentru viitor" Boileau este „tipul viu al criticului" și că „pasiunea lui (numai în acest sens avînd-o) era în întregime critică".

Așadar nu doctrinar, cum străinătatea și timpul l-au prezentat; nici satiric și nici moralist, cum puterile nu l-au ajutat să fie; ci susținător aprins al unei estetici practice, critic literar în primul rînd și exclusiv critic, fiind pe al doilea plan al conștiinței un polemist axiomatic. Îmbrățișat sau respins, urmat sau combătut, orice altă latură a carierei sale ni se refuză singură, atît de veridic este numai aspectul acesta.

S-ar cuveni să expunem abia acum idealul literar pentru care, înfruntînd riscuri nebănuite, a luptat Boileau. Dar lucrul nu mai prezintă interes, fiind bine cunoscut cititorilor. Nu-i vom mai număra prin urmare nici versurile privitoare la stricta separație a genurilor, la poezia lirică și dramatică etc., în care creațiile istorice l-au depășit, după cum nici asupra maximelor care, fiind încă valabile, par a fi ferecat vremea, nu vom întîrzia. Dar cîte o idee a lui, pe care i-a plăcut

totdeauna s-o privească reflectată în ordinea concretă a literaturii și nu s-o contemple în cerul marilor abstracțiuni, a avut parte de un destin atît de faimos, deși disimulat, și în același timp atît de ciudat, că e nespus de interesant să ne oprim asupra ei.

Circulă de la un timp printre comentatorii de literatură un concept nou, numit „autenticitate". La noi a fost introdus de Camil Petrescu, după cum am arătat altundeva. Este socotit infailibil și pe drept cuvînt. Numai noutatea conceptului, dacă nu pare prea silnic să i se spună așa, ne lasă oarecum pe gînduri. Dar mai întîi ce este „autenticitatea" ? E dubla intuiție a vieții în viață și în artă. Cum credem a se fi înțeles dintr-o dată, artistul o intuiește în viața altora și mai cu seamă în a sa, iar criticul — în arta rezultată. Secret al creației și în același timp criteriu de valorificare, cu simțul autenticității unul realizează, iar celalt judecă realizările.

Avem toată convingerea că nici un critic, din cîți se servesc azi de noul concept, nu simte cu adevărat, la o cercetare mai strînsă de sine, a se fi înnoit mai mult decît lexical. Căci îndemnul lui Boileau către scriitori : *Que la nature donc soit votre étude unique,* ca și afirmația *Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable,* adevărul fiind adevărul simțirii, adică sinceritatea în exprimare, implică fără îndoială moderna „autenticitate". Dacă ni se pare altfel, e numai caz de sugestie a denumirii, de iluzionare prin puterea cuvîntului nou. Și a fi luat o simplă variație lexicală drept înnoire a cugetării critice, e răzbunarea postumă a lui Despréaux, ale cărui anumite norme de creație și de judecare a creațiilor, uitate poate în formulările lor, nu pot fi totuși nesocotite în conținut.

La drept vorbind, dacă privim chestiunea mai istoricește, Boileau, cu adevărul simțirii disimulat sub autenticitatea modernă, nu se răzbună atît pe aceia dintre noi care i-am fi nesocotit norma de mai sus, cît se răzbună pe alte norme proprii, care au dobîndit cu timpul asupra aceleia o supremație tiranică. Ideile de unitate și gradație, de exemplu, au fost impuse mai ales prin școală cu atîta strășnicie de urmașii săi legitimi, de universitarii din toate părțile, încît viață, adică „natură" morală — „studiul unic" al artiștilor, sau „adevăr" de simțire în afară de care „nimic nu e frumos", era, nu era,

într-o operă, dar unitate și gradație în nici un caz nu puteau lipsi. Astfel că jocul acesta pe mințite n-a avut loc între Boileau și criticii de azi, ci, de fapt, între Boileau și el însuși, între observația adevărului și aceea, tot a sa, a unității, devenită cu timpul mortală.

Dar „natura", „adevărul", „sinceritatea", travestite în autenticitate, s-au răzbunat crunt în zilele noastre de lunga opresiune a normelor-surori, ce pierduseră măsura în tiranie; le-au urmărit pînă acolo, că nu o dată exterminarea lor era să însemneze exterminarea chiar a poeziei lirice și a romanului. Împrejurarea ne ajută să vedem nu numai destinul neîntrerupt al ideii de adevăr în arta literară, dar și ciudățenia acestui destin.

Dacă „nimic nu e frumos decît adevărul", adică autenticitatea, prin ce anume își garantează romancierul cuceririle sale în autentic? Răspunsul e vechi: prin observația directă; și „studiul unic al naturii" morale nu vrea să spună altceva. Dar raza observației obiective bate pînă la un punct oarecare, și dacă pe toată cuprinderea ei adevărul ni se asigură, dincolo de acel punct scriitorul este constrîns să lucreze prin întregiri logice. Căci cricît ar vedea de ager un romancier în cugetul omului pe care vrea să-l realizeze artistic, angajările secrete ale conștiinței acestuia rămîn a fi numai presupuse; materialul observat direct sau intuit, pentru a reprezenta personajul în întregimea lui autentică, cere un complement logic, care nu poate fi altceva decît o intervenție critică; autenticul însă, tocmai în ceea ce e mai de preț, fiind mai ascuns, scapă observației obiective. În raza acesteia, nu se cuprinde deci o existență omenească, din afară de autor, decît parțial. Astfel că scriitorii moderni se nemulțumesc de rezultatele intuitive ale romanului clasic; dar în nemulțumirea lor noi trebuie să vedem cea dintîi veleitate de dominație a ideii de adevăr în arta literară. Drept este că dorința modernilor de a depăși măsura de veracitate psihologică, pe care o comporta observația „naturii", n-a venit atît din scrupul artistic propriu, cît din anumite îndemnuri ale vitalismului bergsonian. După ce Bergson, așadar, descoperă singura modalitate de a lua contact cu „absolutul" prin autoscopie, romancierii epocii noastre au și văzut în bergsonism filozofia prin care se autoriza romanul autobiografic, ca singura formă literară de pură autenticitate. Se trece astfel de la intuirea vieții în

viața altora, ceea ce teoretic nu satisface observanța adevărului, la intuirea vieții în viața proprie. Se cunoaște toată devastarea adusă romanului de ultimele consecințe literare ale mobilismului. E destul să amintim de acel ilizibil *Ulysses* al lui J. Joyce, în care respectul „adevărului" de la veleitate sare la dominație, ducînd la filmarea haosului funcțional al conștiinței în monoloage nepunctate. Bineînțeles, ideea de unitate este cu totul exterminată astfel din artă, dar, după impresia noastră, nici romanul nu suferă mai puțin de pe urma acestei revanșe a ideii de adevăr.

Poezia lirică a trecut prin aceeași aventură. „Absolutul" subiectiv a devenit pentru lirism mai din timp decît pentru roman obsesia modernilor, deoarece subiectivitatea a fost, dacă nu totdeauna, în orice caz de cele mai multe ori seva lirismului. Așa că poeții n-au așteptat prea mult îndemn de la bergsonism, cît de la propria lor aplicare firească asupra lor înșiși. Dar nici ei n-au fost lipsiți de tutela unei doctrine. Lumea subconștientului, pusă în vedere în epoca modernă, și mai cu seamă studiile freudiene, care au descoperit o adevărată Atlantidă morală în viața noastră sufletească, le-au extins preocuparea de autenticitate lirică. Și poeții au început, dornici de întregul adevăr moral, să prindă în cuvinte toate semnalizările subconștiinței, să urmărească manifestările spontane, adică autentice, ale lumii înecate în ei, să înlăture din producțiile lor orice element de conștiință sau, mai precis, de conștiență, ajungînd astfel la stenograma suprarealistă, la automatismul psihic.

Joyce se întîlnește așadar cu Breton, campioni amîndoi, fără să știe, ai lui Boileau în ceea ce privește observanța adevărului în arta literară. Iar acum cunoaștem întrucîtva ciudățenia destinului unei norme boléane, disimulată, în zilele noastre cînd sub spontaneitate, cînd sub autenticitate.

FRONTIÈRES DE LA POÉSIE... [1]

După un estetician al timpului, care şi-a dezvoltat adesea consideraţiile de specialitate în probleme de filozofia culturii, spiritul modern s-ar recunoaşte prin aceea că manifesta o nestăpînită conştiinţă de sine.

În sprijinul acestor susţineri, artiştii moderni aduc atitudinea lor îndoită de creatori şi observatori autentici ai procesului de creaţie. Se ştie cum mai ales poeţii, ei — care sînt întocmiţi sufleteşte după alte socoteli decît acelea ale tipologiei abstracte — se întrec de la un timp în a compune manifeste sau în a-şi explica propria artă, ceea ce este totdeauna interesant, dar şi în a construi doctrine de valoare mai generală, ceea ce nu duce aproape niciodată la rezultate riguroase.

Din aplicarea teoretizantă la un artist înţelegem fără îndoială numai starea de criză a artei sale. Căci facultăţile creatoare, aşezate să funcţioneze în faţa oglinzii, se prefac din subiect activ, lucrător sau producător în obiect al cunoaşterii intelective. Şi dacă sînt cazuri cînd funcţia artistică încetează cu totul în asemenea împrejurări, de cele mai multe ori ritmul ei devine numai încetinit ca o demonstraţie, această remarcabilă stînjenire venindu-i din partea inteligenţei cam în felul în care umbletul nostru îşi pierde efectivitatea de cîte ori căutăm a-i ridica alternanţa în conştiinţă.

De la preocuparea „cum se creează" la aceea vecină „ce este creaţia", artistul alunecă neobservat.

Şi cînd se întîmplă ca un poet să-şi părăsească misiunea practică pentru a trece la analiza modalităţii ei, iar de aci, la problemele artei, ceea ce îl aminteşte ca poet este un anumit radicalism în considerarea ideilor respective. Această dispoziţie particulară dăunează totdeauna încheierilor teoretice. Aşa s-a putut ajunge, de exemplu, la conceptul gol al „poeziei pure", concluzie ultimă, temperamentală şi nu doctrinară, a unor teoreticieni de provenienţă artistică. Am arătat altundeva cît neant cuprinde teoria în chestiune, care oricît s-ar

[1] ...*et autres essais* (Louis Rouant et Fils Editeurs).

mai lega încă de numele unui abate — rămîne pentru istoria literară în patrimoniul familiei de poeți ai absolutului.

Cu *Frontières de la Poésie,* Jacques Maritain confirmă vanitatea esențelor incoruptibile în artă, întrebuințînd însă vocabularul său teologal. A ținti la puritate, după autorul cunoscutei *Art et Scolastique* (în care a căutat „să strîngă la un loc elementele unei doctrine thomiste a artei") înseamnează a săvîrși păcatul de orgoliu, deoarece *unus est artifex Deus.* În disputele, care se întețeau anii trecuți asupra muzicii pure, picturii pure, teatrului pur și poeziei pure, Maritain-teologul vede voința, poate demoniacă, de „a se uzurpa întîietatea *(aséité)* lui Dumnezeu". Tentativa a rămas, cum bine înțeleg teologii, infructuoasă. Căci legitim în artă este numai efortul de „a tinde la starea pură ca o curbă către asymptotă", fără ca artistul „să lepede servituțile condiției sale omenești", pe care să le învingă — dar nu să le spulbere. Condiția de existență a oricărei opere artistice fiind coeficientul ei de umanitate, nesocotirea acestei laturi materiale o împinge la „sinuciderea angelistă", după cum „resemnarea prea leneșă la condițiile de existență însemnează cealaltă sinucidere", prin „păcatul de materialism". Așadar limitele poeziei ca și ale oricărei arte sînt: deasupra, sfințenia — dedesubt, păcatul, valori catolice, între care s-a istovit cariera unui Rimbaud, împletindu-și demonismul cu „pasiunea euharistică".

Vom recunoaște dincolo de limbajul papistășesc al lui Jacques Maritain realitatea ambiguă care conferă artei caracterul ei misterios, surprinsă cu îndemînare — deși exprimată specios și expusă cu toată judiciozitatea —, cu toate că teologia intervine prea des.

Concluzia eseului: „Erau timpuri cînd arta se dezvolta într-o fericită inocență, convinsă că nu este decît un meșteșug, sortită utilității sau distracției oamenilor, și socotindu-se făcută pentru a zugrăvi struguri care să înșele păsările, să cînte isprăvile militare, să împodobească adunările, să farmece plictisul inimii, să instruiască și să moralizeze poporul. Trăia atunci într-o condiție servilă, ceea ce nu vrea să spună că era aservită. Nu își renega natura: se ignora... Aceste timpuri au trecut cu totul; arta nu mai poate reveni la ignoranța de sine și nu mai poate renunța la progresul conștiinței." Să fie arta chiar umilința creștină? Poate că Maritain, abătîndu-se de la propria-i teorie de mai sus, este de data aceasta numai „înger".

Cu opera lui Edgar Poe, literatura noastră a venit în oarecare atingere încă de pe timpul generației „junimiste" și chiar prin această generație. Titu Maiorescu își trimite cititorii, de la studiul său unic de estetică a poeziei (1867), la o pagină din *Filozofia Compoziției* a poetului american, cu care de altfel avea comune și alte puncte de vedere [1]; Eminescu traduce *Morella* (1876), încercînd să creeze în alte lucrări proprii o atmosferă asemănătoare [2], iar I. L. Caragiale dă în românește *O Balercă de Amontillado* și *Masca* (1896), după cîte știm pînă azi, fără a fi întîrziat mai mult în fantasticul poesc [3].

De atunci, o serie de traduceri totdeauna întîmplătoare, cu deosebire din poveștile de groază făcute de necunoscuți, au popularizat la noi ideea exclusivă a unui Poe „senzațional". Despre poet, din care tradusese, printre alții fără nume, Iuliu Cezar Săvescu, Luca Ion Caragiale și G. Murnu, nu se știa decît că este autorul marelui straniu poem *Corbul*, a cărui faimă îl impusese chiar traducătorilor uitați ai colecțiilor noastre populare, unde apărea adăugat după cîteva nuvele tenebroase.

Încît Emil Gulian, autorul cunoscut al versurilor originale din *Duh de Basm* (1933), dînd în versiune românească *Poemele* lui Edgar Poe, — cel dintîi, dacă ținem socoteala că Luca Ion Caragiale le comunicase în proză (*Flacăra*, 1916) și nu pe toate, a realizat, mai înainte de orice, o operă folositoare. De aceea n-am înțeles prea bine lupta, pe care noul traducător și-a închipuit că o va da la noi cu „o mulțime de prejudecăți" în jurul acestui poet. Căci, scrie el în *Prefața* foarte

[1] Vladimir Streinu, *Edgar Poe și Scriitorii Români*, *Revista Fundațiilor* (V. de asemeni volumul aceluiași, *Clasicii Noștri*, 1943).
[2] G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, vol. III, p. 56 și 112.
[3] P. Zarifopol, *Ediția Caragiale*, vol. II, p. 443.

cuprinzătoare : „Așa, de pildă, se crede că *Israfel* e cea mai frumoasă poemă, că muzicalitatea e totul în Poe, că numai în *Corbul* se găsește adevăratul Poe și că el e intraductibil". Dar, mă rog, cine crede toate acestea ? și mai ales unde și-a exprimat părerile acel cineva, dacă există ? Se referă acel „se crede" la lumea noastră literară ? Atunci cu atît mai mult nu înțelegem, decarece despre *Israfel* nu știm să se fi înscris la noi mai mult decît o singură dată și cu totul întîmplător chiar atunci [1], deoarece despre muzicalitatea originalului nimeni n-a scris nici un cuvînt, majoritatea celor cîțiva literați români, cunoscători ai lui Poe, cunoscîndu-l din traducerea lui Mallarmé, în care muzicalitatea proprie nu mai există ; deoarece ideea despre adevăratul Poe ar fi trebuit să rezulte din comparația cu neadevăratul, ceea ce iarăși n-am citit la noi nicăieri așa ceva ; și, în sfîrșit, deoarece despre intraductibilitatea „adevăratului" Poe nu putea să existe convingerea, mai nainte de a fi încercat cineva să-l traducă întreg. Nu ; nimic nu era de rectificat. Fie sigur Gulian că, traducînd întîia oară masiv, a făcut cititorilor noștri în primul loc un serviciu de cunoaștere.

Poate că era și de așteptat ca autorul volumului *Duh de Basm* să ne rezerve asemenea surprize de traducător, dacă ne amintim că, pentru un debut liric, volumul său cuprindea destul de numeroase traduceri : la douăzeci și șase de poeme originale, am avut opt traduceri și anume din L. P. Fargue, Paul Claudel, Fr. Mauriac, G. Duhamel și Jules Supervielle. Aceasta pare să însemneze pentru noi că Gulian s-a găsit de la început pe un drum propriu. Și a fi traducător bun este tot atîta cinste cît a fi bun poet. De obicei, cititorii cred altfel ; dar, vorba lui Gulian, e o prejudecată, însă — una reală, cu care orice traducător are într-adevăr de luptat. Ea a fost mai întîi derivată din ideea falsă ce și-au făcut despre originalitate poeții moderni, din cultul orb al noutății, care, cu timpul, a ajuns să stăpînească întreaga opinie curentă, deși azi printre critici pierde tot mai mult din credit. Și e destul, dacă cel puțin în lumea literelor, care a creat-o, a început să dispară : aceeași lume o va și nimici.

[1] V. *Tradiția Conceptului Modern de Poezie, Revista Fundațiilor*. Nr. 4, 1934 și volumul de față, p. 321.

Cu totul alta este situația unei noi și mai puternice prejudecăți. E vorba despre ideea de intraductibilitate, nu a *Corbului* anume, ci a poeziei, oricare ar fi bucata de tradus. E cu atît mai de temut aceasta, cu cît nu este a lumii fără pregătire specială, care mai curînd sau mai tîrziu va urma pe literați, ci a literaților înșiși, ba chiar a doctrinei literare. Și cînd oamenii cei mai inițiați susțin că poezia nu poate fi traductibilă, o neîncredere mai vătămătoare decît oricare alta, fiind principială, slăbește de la început interesul pentru acest gen de produceri.

Astfel un estetician de autoritatea lui B. Croce, examinînd chestiunea, postulează impresionant :[1] *L'impossibilità della traduzione è la realtà stessa della poesia nella sua creazione e nella sua ricreazione.* Iar apoi, ca în geometrie, unde enunțul e urmat de demonstrare, Croce continuă : *Non v'ha dubio che la sfera in qui ha luogo il tradurre sia quella del l'espressione prosastica, che si adempie per simboli o segni. Questi segni permutabili, secondo che torna comodo ; e non solo quelli della matematica, della fisica e delle altre scienze, ma anche quelli della filosofia e della storia, potendosi dire : — Cio che i tedeschi chiamano „Begriff", noi chiameremo „concetto" ; cio che chiamano „Pflicht", chiameremo „dovere", e in questi vocaboli penseremo le stesse categorie spirituali che quelli pensano nei loro.*

Putința firească de a traduce operele de proză este ajutată pe de altă parte și de evoluția comună a limbajului lor, chiar dacă se produc în țări diferite. Căci continuă esteticianul : *la tendenza della scienza e della filosofia va verso l'unificazione dei segni o, come si dice, della terminologia, e ad una sorta di lingua internazionale...* Așadar, proza se poate traduce ; dar ni se atrage numaidecît atenția că, dacă înglobăm în această afirmație și proza literară, ea încetează de a mai fi adevărată. *La prosa letteraria, come ogni altra forma di letteratura, ha di piu un'elaborazione di carattere estetico, che pone al tradurre lo stesso non superabile ostacole che li pone la poesia.* Cu toate acestea, dacă traduceri se fac totuși, Croce le consideră, după cum sînt autonome sau nu, ca fiind lucruri deosebite : sau mijloace pentru un alt scop, sau

[1] B. Croce, *La Poesia*, 1937, p. 100 și urm.

opere în sine. Traducerile operelor poetice nu pot avea altă pespectivă : sînt *semplici strumenti per l'apprendimento delle opere originali, coi quali questi vengono praticamente analizzate e schiarite nei loro elementi verbali, preparando così l'ulteriore sintesi, che é da ricercare solo nella originale* — sau sînt *in sé compiute,* adică altceva, *perchè esse, movendo dalla ri-creazione della poesia originale, l'accompagnano con gli altri sentimenti che sono in chi la riceve, il quale, per diversa condizionalità storica è per diversa personalità individuale, è diverso dall'autore...*

Pentru cazul sensibilităților consonante sau identice, Croce este atît de radical, încît crede, prin urmare, că încercarea de a exprima încă o dată un original nici nu poate avea loc, deoarece re-exprimarea întocmai ar trebui să reia chiar cuvintele originalului.

Iată dar ideea mai nouă, cu care orice traducător are de susținut o luptă serioasă, dacă ne gîndim că scriitori, critici și esteticieni îi acordă un credit nemărginit. Este azi izvorul cel mai însemnat de neîncredere față de opera traducătorilor, cărora — dacă publicul nu le dă stima meritată, fiindcă „nu sînt originali", oamenii de litere și esteticienii le-o retrag din principiu, fiindcă poezia nu poate fi niciodată „traductibilă integral". Și literații ca literații, dar Croce are atîta autoritate în materie, încît e nespus de greu a-i opune vreo obiecție. Dacă însă am fi siguri că nimeni nu ne va lua aceasta în nume de rău, am încerca să sugerăm că ideea intraductibilității poeziei este oarecum tot o prejudecată, una doctă, adică prejudecată mai ales a acelora care cercetează procesul creației poetice fără a-l fi experimentat vreodată.

Termenii problemei sînt următorii : poezia nu poate fi tradusă, pentru că traducătorul îi scade din cuprinsul propriu și îi adaugă elemente ce țin de condiționalitatea lui istorică ; exprimarea încă o dată a originalului întocmai e constrînsă pentru aceasta să întrebuințeze aceleași cuvinte, adică să nu se mai producă. Acesta e miezul susținerilor lui Croce. Pentru cine însă a fost el însuși poet sau scriitor, pentru cine adică a tins să dea expresie unei stări de conștiință, un lucru e limpede : niciodată poetul nu ajunge să pună în cuvinte întreg freamătul de conștiință care îl stăpînește ; sînt, în momentul creației, intențiuni, idei sau frumuseți care cad pe de lături de opera creată și nu cad ca netrebuincioase, cum

se întîmplă cu aşchiile de lemn sau cioburile de marmură din dalta sculptorului, ci rămîn inexprimabile ca acel infim coeficient de aur în minereul spălat cu toate apele. Rezultă cumva din imposibilitatea poetului de a se exprima complet, constrîngerea de a nu se mai exprima de loc, sub sancţiunea vreunei desconsiderări principiale? Nicidecum. Noi credem chiar mai mult şi anume că însuşi acest minus constitutiv al oricărei creaţii este secretul poeziei, care — dincolo de ceea ce comunică limpede — dispune de o bogăţie numai sugerabilă. Dar oricum ar fi, faptul este că aceea ce nu se poate obiecta poeziei însăşi, nu poate deveni rigoare numai pentru traducerea ei. Astfel încît chestiunea intraductibilităţii integrale, precum şi cealaltă, strîns legată de ea, a resemnării la original, nu se pune în deplină cunoaştere a procesului creaţiei.

Cît priveşte adaosul inevitabil, adaos de personalitate individuală şi condiţionalitate istorică, după expresia lui Croce, de la traducător la opera tradusă, nici această întîmpinare nu ni se pare mai întemeiată. Căci, plecînd de data aceasta de la procesul de lectură, care, în felul lui, este şi el un proces de creaţie, e de observat că fiecare cititor, oricărei vremi ar aparţine, primeşte de la o operă dată aceleaşi sugestii despre ceea ce a rămas neexprimat în conştiinţa poetului, dar tot alte sugestii despre propria sa conştiinţă de cititor. Caracterul de „opulenţă", cum zicea Poe, de „abundanţă", cum scria Maiorescu, al poeziei provine astfel din două direcţiuni deosebite: de la realitatea ei unică şi eternă, dar şi de la realitatea multiplă şi vremelnică a cititorului. Totdeauna s-a citit cu ochii unui anumit cititor şi ai unei anumite epoci. Adăugăm cu toţii, chiar critici fiind, frumuseţii obiective a poeziei — frumuseţi particulare şi intransmisibile, care aparţin numai conştiinţei noastre individuale şi istorice: o falsificăm, aşadar, cel puţin în aceeaşi măsură ca traducătorul. Rezultă cumva din adaosul firesc de lectură să nu se mai citească de loc? sau ar fi rezultat în vreun fel pentru Sainte-Beuve, care — comentînd scrierile poeţilor, se declara singur cititor şi profesor de lectură, să nu mai fi comentat nici una? Nicidecum, nicidecum. Realizarea absolutului este o erezie nu numai pentru poeţi, dar şi pentru doctrina literară, care vrea să se întemeieze pe asemenea zădărnicie.

Nevoia dar de a mărgini creditul ideii de intraductibilitate se impune în chip evident. Căci dacă nu găsim adevărul

în interzicerea principială de a traduce, nici în credința că traducătorii sînt cu desăvîrșire liberi — nu-l vom afla. Ei însă nu au dificultăți de ordin teoretic; dacă întîmpină opuneri de neînvins, acestea provin din structura concretă a operelor poetice și numai dintr-o anumită latură a lor. Astfel *Corbul* lui Edgar Poe este un sistem de frumuseți concrete: cu perdele roșii și obloane trase, cu focul pîlpîind în cămin, dar și pe podele, e odaia sumbră a unui cărturar, în miezul nopții și al iernii; e conștiința progresivă pînă la tragism despre prezența fără corporalitate a răposatei Lenore, conștiință ajutată să se realizeze de vizita neînțeleasă a corbului care nu-i va mai părăsi niciodată domiciliul: e seria de momente sufletești, cînd simplu melancolice, cînd sinistru-umoristice și cînd de-a dreptul tragice, care introduc pe traducător în complexitatea simțirii; e gravitatea funerară ca timbru al întregului poem; e măsura largă, aproape narativă, a versului de 16 silabe; e strofa originală, întocmită de poet, avînd cinci octametri, dintre care doi — întîiul și al treilea — catalectici, iar trei — al doilea, al patrulea și al cincilea — acatalectici, plus un tetrametru catalectic; e muzicalitatea verbală, neîntreruptă ca intensitate, pe care o produce atît monorima impusă versurilor 2, 4, 5 și 6 de refrenul *nevermore*, atît diversitatea rimelor interioare în toate versurile, atît repetarea anumitor cuvinte în același vers, cît și reluarea unui emistih din versul 4 în versul 5; și e limba engleză, care unifică totul. Se înțelege că, reducînd astfel poemul, nu posedăm concretul artistic însuși, pe care — dacă într-adevăr îl dorim — nu e altceva de făcut, decît să citim opera; dar posedăm toate direcțiile din care ne vin impresiunile de artă, reflectînd în conștiința noastră critică sistemul de efecte estetice al poemului. Și traducătorul, spre deosebire de poetul original, face totdeauna, în mod preliminar, această operație critică.

Dar, ca să revenim la chestiunea noastră, care izvor de sugestii, din cele arătate mai sus, rămîne pentru el închis, orice ar face? Talentul și chiar geniul traducătorului fiind dat, este evident că estetica proprie a limbii engleze nu i se va ceda niciodată, după cum nici unui englez nu i se va ceda estetica proprie a limbii române. Va trebui dar să renunțe de la început la ideea de a reda în românește plăcerea specifică a familiarității pe care în fiecare om o trezește limba

lui ; între atîtea alte efecte artistice din poem, care se pot foarte exact traduce, va înlătura — nu cu hotărîre anume, ci fiindcă nici nu le înregistrează — corespondențele respective dintre înțeles și sunet, care s-au țesut organic între ele de veacuri (englezii ajungînd să creadă despre fonemul *raven,* iar românii — despre *corb,* că ar conține singura indicație sonoră mai potrivită înțelesului) ; va trece peste asociațiile subconștiente sau ecourile ce, pentru sensibilitatea unui englez, vor fi formînd trena fiecărui cuvînt rostit (pentru sensibilitatea noastră, cuvîntul *doină* nu răsună el, poate fără să știm, pînă în uitata transhumanță ? iar acela de *tei* nu ne va fi fiind azi mai plăcut decît era altora înainte de a-l cînta Eminescu ?) ; și va adopta întocmai refrenul *nevermore.*

Și, ca să nu rămînem nici un moment în abstract, să examinăm aci traducerea lui Gulian, pe care — în versuri — o socotim cea mai reușită din cîte cunoaștem. Am urmărit traducerea aceluiași poem, proză sau versuri, în franțuzește (Baudelaire, Mallarmé, Rollinat, Gabriel Mourey, Victor Orban etc.), în românește (Iuliu Cezar Săvescu, A. Luca, Luca Ion Caragiale, G. Murnu etc.) și — una singură cunoscută nouă — în italienește (Frederico Olivera). Exceptînd pe aceea în proză, în excepțională proză, a lui Mallarmé, pe care Gulian o găsește, pentru motive neînțelese, „edulcorată și palidă", ultima traducere românească ni se pare între toate de preferat. Cu rea voință filologică, evident, s-ar proceda juxtapunînd originalul și traducerea, ca de exemplu :

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore —
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
„'Tis some visitor", I muttered, „tapping at my chamber door —
Only this and nothing more".

Ah, distinctly I remember, it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow ; — vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow — sorrow for the lost Lenore —
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore —
Nameless here for evermore.

și în traducerea lui Gulian :

Odată, într-un *depărtat* miez de noapte, pe cînd *ascultam truditele*
șoapte
Ale unor tomuri vechi și uitate, *ce-mi spuneau că totul e trecător,*
Pe cînd piroteam aproape dormind, deodată mă îndreptai, auzind
O foarte înceată bătaie în ușa camerii mele ușor.
„E vreun călător", zisei bombănind, „poate că el se trezi ciocănind
în ușa camerei mele ușor —
E numai atît, un călător."

Ah, lămurit îmi aduc aminte, era în decemvrie *cu reci morminte ;*
Fiece cărbune, murind *cuminte,* și-arunca spectrul albăstrui pe
covor.
Cu nerăbdare așteptam dimineața ; — în zadar încercasem, împăr-
tășind viața
Cărților mele, *să mai sfîșii ceața — tristeții* — pentru pierduta
Lenore,
Pentru rara, zglobia fată, pe care îngerii o numesc Lenore —
Dar al cărui nume fu aici trecător.

Luînd pe rînd sublinierile noastre, cu rea-voință, s-ar spune : „depărtat" nu e *dreary* (lugubru) ; „pe cînd ascultam truditele șoapte" nu traduce pe *while I pondered* (cînd cîntăream — în cumpăna minții) ; „ce-mi spuneau că totul e trecător", acoperind pe *of forgotten lore* (de știință uitată, adică — tainică), e adăugat : „E numai atît, un călător", încarcă prin acel „călător" pe *Only this and nothing more* (numai asta și nimic mai mult) ; „cu reci morminte", în strofa a doua, este de prisos și nepotrivit față de *the bleak December* (palidul-rece decemvrie) ; „cuminte" nu se justifică ; „încercasem, împărtășind viața cărților mele, să mai sfîșii ceața — tristeții..." e oarecum impropriu și mai ales cu totul liber față de *I had sought to borrow from my books surcease of sorrow...* (încercasem să împrumut, adică să obțin sau să capăt, de la cărțile mele, amînarea suferinței...) ; „zglobia fată" nu redă pe *the radiant maiden* (strălucitoarea, dacă nu sfînta fată) ; și, în sfîrșit, „Dar al cărui nume fu aici trecător" conține prea puțin din *Nameless here for evermore* (nemainumită pe lume de acum niciodată).

Dar s-a observat că Gulian a dorit să mențină în traducere felul de a rima al versurilor, monorima în *or*, sistemul rimelor interioare, adică mai toate dificultățile de măestrie ale originalului, și chiar versul povestitor, a cărui curgere domoală a lărgit-o prin tendința către verset; încît, evident că fără această ambiție, care îl onorează totuși, libertățile semnalate față de text ar fi dispărut. Cu toate acestea, citind întreaga traducere românească a poemului, se vede bine că Gulian nu a nesocotit nici una din categoriile de efecte estetice cîte constatam mai sus că se găsesc orchestrate în *Corbul:* cadru, anecdotă, dramatizarea simțirii, timbru, dificultăți formale. Chiar întrebuințarea refrenului original *nevermore,* după ce mai întîi introduce pe cititor, prin cîteva cvasi echivalențe, în sensul propriu, este o ingenioasă reușită.

Fiind cu neputință a reproduce un poem atît de lung, vom încerca totuși să înlesnim cititorului o impresie directă. Corbul, de cum i s-a deschis fereastra, a pătruns în odaia poetului, așezîndu-se trufaș, deasupra ușii, pe bustul zeiței Athena; după oarecare trist amuzament, poetul îl întreabă mai mult în glumă cum se numește și i se răspunde „Nevermore"; uimit de vorbă, presupune că va fi deprins ca unele păsări acest unic cuvînt și se asigură tare că neașteptatul musafir îl va părăsi, ca și alți prieteni, ca și speranțele; dar primește iarăși răspunsul „Nevermore".

Mirat că tăcerea fu curmată de-o replică așa de bine dată,
„Sigur", spusei, „ce el rostește e toată învățătura luată
De la un trist, obidit stăpîn, pe care Nenorocul cel păgîn
Îl gonea repede, gonea hapsîn, pînă ce cîntecu-i rămase doar cu refrenul acesta întristător,
Jalnicul bocet al Speranțelor lui, cu refrenul groaznic, sfîșietor, Niciodată... „Nevermore".

Iar după alte cîteva repetări ale aceluiași răspuns, devenit din ce în ce mai semnificativ:

„Profetule!" strigai, „crainic posac — totuși, profet, de ești pasăre sau drac!
Pe cerul ce peste amîndoi se-ncovoaie — pe Domnul ce iubim amîndoi, te implor
Spune-mi dacă în Edenul depărtat, sufletul meu, de tristeți încărcat,
Va mai îmbrățișa pe sfînta fată pe care îngerii o numesc Lenore —

Va mai îmbrățișa zglobia fată pe care îngerii o numesc Lenore ?".
Răspunse Corbul „Nevermore".

Și în sfîrșit, refrenul ajunge să funcționeze simbolic :

„Să-ți fie cuvântul semn de plecare, pasăre sau demon, el să ne
separe !
Du-te îndărăt spre uraganul și țărmurile Nopții lui Pluton în zbor !
Nu lăsa pană neagră ca urmă a minciunii care sufletu-ți scurmă !
Lasă-mi sihăstria neprihănită ! — de pe-a mea ușe pleacă în zbor !
Din inima mea pliscul ți-l trage, de pe-a mea ușă ia-ți chipul în
zbor !".
Răspunse Corbul „Nevermore".

Traducerea lui Emil Gulian ne întărește astfel convingerea noastră despre traductibilitatea poeziei în toate elementele ei, afară de coeficientul estetic al limbii originale. Și la Edgar Poe, mai ales pentru „ultimele poeme", create pe baza unui principiu muzical specific, estetica particulară a limbii engleze constituie singurul obstacol definitiv în calea traducătorilor, fără ca însă cunoașterea temeinică a poeziei sale să fie pentru aceasta imposibilă. Alte dificultăți principiale în problema traducerilor, decît cele strict legate de limba originală, noi nu vedem ; toate celelalte sînt înfrînte prin talent. Iar măsura talentului, numai ea, ca și în cazul poeților originali, este măsura stimei pentru opera traducătorilor.

De aceea n-am putut înțelege niciodată pe traducătorii care încearcă să-și depășească destinul, căutînd să treacă în limba lor armoniile imitative, adică impresiunile de artă ce provin exclusiv din ermetismul estetic al altei limbi, după cum nici pe Gulian nu l-am înțeles cînd a vrut să traducă *The Bells*. Poe a compus această poemă aproape în glumă. Biografii lui ne spun că poetul, aflîndu-se în casa binefăcătoarei Marie-Louise Shew, era în căutarea unui motiv oarecare, pentru a-și îndeplini obligația să scrie un poem. Îi lipsea însă totul pentru a putea compune ceva. Prin ferestrele deschise, pătrundeau dangătele unei clopotnițe din apropiere, care îl supărau. Atunci, ca subiect, M. L. Shew i-a scris pe o hîrtie : *Clopotele* de E. A. Poe și cîteva cuvinte în chip de prim vers : *Clopotele, clopoțeii de argint,* iar poetul a dus pînă la capăt o strofă ; binefăcătoarea a mai adăugat apoi : *Clopotele grele de fier,* pentru ca Poe să ducă pînă la capăt

a doua strofă și pentru ca, recopiind compunerea, să scrie sub titlu „de d-na M. L. Shew". Așa încît forma dintîi a poemului cuprindea numai două strofe, șaptesprezece versuri, mai ușor de tradus, decît forma pe care o cunoaștem, deoarece ambiția imitativă nu se trezise complet în conștiința poetului. Cu timpul, după cîteva refuzuri de a fi publicat, poemul a primit dezvoltările formei definitive: clopotele au devenit de argint, ale copilăriei; — de aur, ale gloriei nupțiale; — de aramă, ale spaimei; — și de fier, ale gîndirii și suferinței, potrivit poate vreunei sugestii din faimosul *Lied der Glocke* de Schiller. Dar intențiunea de a-și impersonaliza existența prin simbol, așa cum șade bine în orice lucrare de artă, abia se ghicește, pe întîiul plan al compunerii fiind măiestria aliteraților și a rimelor interioare, cu care ni se sugerează chiar calitatea de sunet a metalelor respective. Resursele de muzicalitate ale limbii engleze sînt folosite în așa măsură, că înecă orice altă intenție artistică, traducerea fiind de aceea categoric imposibilă. Clinchetul săniilor, iarna, se evocă puternic prin izvorîrea *From the jingling and the tinkling of the bells,* dar nu prin *Clinchet, deliciu și chin de clopote,* unde „deliciu" e luat dintr-un vers prea mult anterior (*...a crystalline delight),* — unde „chin" este inventat și nelalocul lui în cadrul voios al strofei, și unde mai ales calitatea sonoră a argintului nu ni se recheamă. Și observațiuni asemănătoare putem face și cu privire la sunetul aramei din *In the clamour and the clangour of the bells* oarecum salvat cu *După vaier și încaier, de glas de clopote,* — și cu privire la vibrațiile fierului din *To the moaning and the groaning of the bells* definitiv pierdute cu *Mereu în urletul și dezolarea marilor clopote*[1]. E mai nimerit dar ca traducătorii să ocolească aceste ermetisme de muzicalitate lingvistică — totdeauna — spre a nu alimenta ei înșiși, cu nereușite fatale, prejudecata

[1] Motivul poetic al clopotelor a trecut și în poezia noastră prin I. Minulescu în *Leturghii Barbare (Romanțe Pentru Mai Tîrziu,* 1908), precum și prin marele Caragiale, care a compus parodia *Clopotele, Litanii pentru Sfîrșitul Lumii (Flacăra,* 1912); intențiile umoristice pier însă în efectele onomatopeice ale compunerii, mai puternice decît acelea din autorul parodiat. D. Anghel a scris la noi un poem cu totul original, avînd cam același motiv: *Ceasurile (Fantazii,* 1909). Dar numai Al. Al. Philippide, în *Clopotele (Aur Sterp,* 1922), s-a putut apropia remarcabil de puternica halucinație acustică din Edgar Poe.

intraductibilității absolute a poeziei. Căci dincolo de estetica particulară a fiecărei limbi, e în orice poem un cîmp foarte larg de posibilități pentru talentul lor, ceea ce de altfel Gulian a dovedit cu atîtea alte traduceri din Poe.

Consecvent punctului său de vedere, Croce împarte traducerile în urîte, dar fidele, — frumoase, dar infidele și altele —, și urîte și infidele, sau, după vorba italienească : *brutte fedeli, belle infedeli* și *brutte infedeli.* Am avea cuvînt să fim mulțumiți, dacă cititorii au tras încheierea, din arătările noastre, că poate exista și categoria *belle fedeli,* căreia fără îndoială, după o anumită măsură, îi aparține această

Baladă nupțială.

Pe frunte am o cunună, în deget un inel,
Pe umeri somptuosul costum ;
Mătăsuri și giuvaere regești port pe el
Și sunt fericită acum.

Căci Stăpînul meu mă iubește ;
Cînd el întîia oară făcu dorinței drum,
Simții în pieptul meu bucuria cum crește —
Căci vorbele sunau ca de mort și apoi zburau îngerește,
Iar vocea părea a celui care căzu vitejește
În lupta din fundul văii
Și e fericit acum.

El, ca să-mi dea încredere, așa de blînd îmi vorbi !
Și palida mea frunte o sărută — dar cum ?
De o visare leneșe în mine se trezi
Care spre țintirim încet mă învîrteji,
Pînă ce eu, ca în vis, către cel de alături șoptii
Crezînd că este el, cel mort — d'Elormie,
„Sunt fericită acum !"

Așa fură, iată, spuse — aceste vorbe ce cîntă.
Iată așa fu dată făgăduiala de fum,
Dar cu toate că-mi fu credința veche înfrîntă,
Cu toate că și inima mea se trezi și ea toată frîntă,
Inelul acesta de aur cuvîntă,
Arată că sunt fericită acum !

Domnul să nu mă fi amăgit !
Căci parcă visez și nu știu cum
Sufletul îmi e deznădăjduit ;
Mi-e teamă să nu fac un pas greșit, —
Mi-e teamă că cel mort — și părăsit
Nu e fericit acum.

Traducerea este admirabilă, cu toate observațiunile ce încă se pot face. Astfel „cununa" — *the wreath* — este mai exact cu situația „cununie" ; versul *Are all at my command* lipsește din întîia strofă românească, fără ca „Mătăsuri și giuvaere regești port pe el" să-l implice ; în strofa a doua, traducerea se servește de „...și apoi zburau îngerește", care nu există în text și nici nu răspunde vreunei necesități ; „încet mă învîrteji" e ilogic ; iar „Domnul să nu mă fi amăgit" nu redă pe *Would God I could awaken* („Dea Dumnezeu să mă pot trezi"). Și totuși, în traducerea românească, e același amestec tragic al ideii de nuntă și moarte ca și în original, exprimat cu verbe simple de rară gingășie.

Astfel, din munca de tot meritul a lui Gulian (pe care o punem alături de aceea a lui Zaharia Stancu [1], în traducerea minunată a căruia am dobîndit pe Serghei Esenin) reies cu toată limpezimea trăsăturile de unicitate ale poeziei lui Edgar Poe : ele conferă o identitate literară, a cărei nouă putere de sugestie n-au micșorat-o nici imitațiile și nici asimilările simboliste franceze [2]. Din rîndul semnelor de suprafață ale acestei impresionante identități lirice, face parte mai întîi știința refrenului. Poe mînuiește astfel refrenul ca de fiecare dată să adîncească motivul fundamental sau să deschidă asupra lui o altă perspectivă. Același grup de sunete, un cuvînt, două sau cel mult trei ajunge să emane atîtea înțelesuri, ca un corp radiant, cîte strofe se servesc de el. Este folosit cu această funcțiune în *Corbul, Annabel Lee, Eldorado, Eulalie, Un Vis în Alt Vis, Baladă Nupțială* (cu deosebire în „ultimele poeme" și „poeme de maturitate", după distribuirea lor, respectată de mai toți traducătorii, din ediția clasică John H. In-

[1] *Serghei Esenin*, 1934.

[2] Oarecare reflexe ale acestei poezii, dar participînd la o altă sinteză lirică, regăsim și la noi, în opera lui I. Barbu *Joc secund* (1930).

gram). Refrenul la Poe ține și de muzicismul verbal, facultate deosebită a poeziei lui, pe care o realizează prin efecte de polimetrie, prin aliterații, asonanțe, rime interioare și, mai ales, prin reluarea aceluiași vers modificat cu numai un cuvînt sau două, care devin singure evidente în versul repetat, ca în *Corbul, Clopotele, Ulalume, Anabel Lee, Annei* etc. Lîngă știința refrenului aflăm, așadar, știința cantilenei, căreia încă din tinerețe (1829) i se adresa în *Romanță* cu vorbele :

Romanță, care-ndrăgești să cînți legănîndu-te.
Cu capul somnoros, în aripi strîngîndu-te ;
Printre frunzele verzi care tremură,
Departe, pe lacul umbrit,
Ai fost pentru mine papagal vopsit,
Pasăre mie-atît de familiară ;
Alfabetul după îndemnul tău l-am rostit,
M-ai învățat să spun prima vorbă clară
Pe cînd trîndăveam prin codri-amețitori,
Copil cu ochii de-atunci știutori.

Ajuns la posesiunea deplină a mijloacelor sale eufonice, Poe își întrebuințează resursele muzicale (cu toată strălucirea, cu o putere de-a dreptul amețitoare, putere de somn al conștiinței, care operează în zonele turburi ale ființei noastre) într-adevăr mai cu stăruință în ultima perioadă a vieții. Dar aceleași tendințe muziciste, lipsite doar de aceeași frecvență, sînt vizibile din chiar „poemele de tinerețe", putînd fi urmărite cum se limpezesc și se multiplică în „poeme de maturitate", pentru a deveni, în „ultimele poeme", trăsături de identitate poetică. Încît sensul lor, dacă e să aibă neapărat unul, apare ca stăpînire progresivă a meșteșugului propriu, interpretarea medicală, după care, în cazurile de „vezanie", funcțiunea muzicală este mai rezistentă decît funcțiunile logice [1], dovedindu-se ipotetică și oricum inutilă studiului literar.

Semnalmentele muzicii verbale, văzute mai sus, introduc pe cititor într-o sensibilitate conformată specific. Cu efectul „somnoros" al cantilenei, Poe sugerează totdeauna o erotică necrofilă ; iar frumusețea sumbră a acesteia, ca să fie admi-

[1] Marie Bonaparte, *Edgar Poe*, 1933.

rabilă, se dispensează și ea de serviciul ipotezelor freudiste. E destul pentru cititor că motive mortuare întunecă mai toată erotica poetului, *Lenore — Ulalume — Elena — Annabel Lee — Ana* sau *Eulalia* fiind numele unor moarte scumpe; dar moarte turburător de frumoase, ceea ce îi traducea o veche aplicare:

> Nu puteam să iubesc fără ca Moartea
> Să-și amestece suflarea cu a Frumuseții.[1]

Cantilenă funebră este toată poezia erotică a lui Edgar Poe, fie că e vorba de rememorarea pierdutei Lenore *(Corbul)*, fie de marșul hipnotic sub pătrarul lunii, către neașteptatul mormînt al Ulalumei *(Ulalume)*, fie de priveghiul la căpătîiul celei care doarme *(Somnoroasa)*. Atracția exercitată de ideea morții asupra sensibilității sale amoroase, necrofilia lui se bifurcă însă în serafism, speranță reflectată dintr-un Eden populat cu sufletele iubitelor — și în macabru, impresie dobîndită din contemplarea descompunerii materiei. Fără a vedea dipticul ascuns, pe care el și-a scris poezia de dragoste *(Eulalia — Viermele Cuceritor)*, nu putem pretinde a-i cunoaște dezvoltările organice ale bifurcării semnalate. Căci serafismul, cu credința de a-și reîntîlni iubitele ca existențe aeriene în eternitate, îl poartă către lumea astrelor, către obsesia zodiacală (devenită meditație cosmică, în *Eureka)*, sufletul lui ascultînd parcă de mecanica fluxului *(Țară de Vis, Israfel)*; iar macabreria îi hrănește acele deznădăjduite mari simboluri ale Morții, impersonalizări ale propriului destin, cum sînt: *Palatul Bîntuit, Coliseul, Viermele Cuceritor, Valea Neodihnei* etc. și mai ales *Cetatea din Fundul Mării.*

Nici un element al poeziei, nici o direcție, din care își trage efectele Poe, lipsind numai aceea a limbii engleze, de neînsușit, ca a oricărei limbi originale, nu rămîne fără cercetare în traducerea lui Gulian. De altfel el, după cum reiese din *Prefață*, și-a pus preliminar toate dificultățile traducerii, învingînd pe acelea pe care le învinge talentul și luptîndu-se brav chiar cu celelalte.

[1] Versurile sînt din prima formă a *Romanței*, avînd ca titlu *Introducere* și fiind cu mult mai dezvoltată. Gulian n-a tradus, se înțelege, decît forma definitivă.

Fiindcă însă, în paginile de pînă acum, am urmărit traducerea lui Emil Gulian, pe cît s-a putut în sine, dar și ca sprijin concret în discuția asupra „intraductibilității poeziei", problema dificultății traducătorilor ne trezește pe aceeea a dificultății de a-i judeca. Într-adevăr, cine ar putea spune cu preciziune care este poziția critică nimerită, din care să se aprecieze just o traducere! Cînd criticul nu cunoaște originalul, este limpede că nu poate vorbi despre calitatea traducerii sau, dacă i se pare, din cît știe, că nici un alt poet n-a mai emis timbrul nou pe care îl mijlocește traducerea, va putea vorbi despre ea, dar va vorbi ca despre una din acelea „compiute in sé", cum spune Croce. Am avut și noi un asemenea caz cu Serghei Esenin al lui Zaharia Stancu, despre care unii critici, deși străini de limba rusă, au scris cu mari elogii ceea ce noi înșine, fără a ști rușește, credem a fi fost pe deplin meritat. Căci e în volumul lui Zaharia Stancu un aspru avînt țărănesc, o vitalitate mujică, urnită greu de lîngă țarină, dar apoi aruncată cu toată vigoarea către idealul social al uzinelor de pe Nipru, pentru a recădea elegiac pe stepa moștenească, lîngă izbă; e o poezie nemaiîntîlnită, despre care am scrie cu reală plăcere. Cît privește însă legătura de fidelitate cu originalul, aceasta ne-ar împiedica desigur să adăugăm vreun cuvînt anume; adică n-am judeca de fapt traducerea, necunoscînd originalul, ci o operă autonomă. Se înțelege, nu aceasta e poziția cea mai prielnică a criticului.

Logica ne împinge dar la contrariu: căci în negația „cînd criticul nu cunoaște originalul, e limpede că nu poate vorbi despre calitatea traducerii" se cuprinde clar afirmația „cînd criticul cunoaște originalul, e limpede că poate vorbi despre calitatea traducerii". E adevărat-logic, dar nu și adevărat-real. În practică, niciodată criticul nu are libertate deplină să judece; el se împiedică chiar de familiaritatea ce ar avea cu originalul. Cine dintre noi s-ar putea pronunța, după criteriul cel drept, asupra traducerii lui Eminescu în altă limbă? adică fără șovăială? Noi credem că — mai nimeni. L-a tradus în italienește Ramiro Ortiz[1]. Cînd se afla la noi, Ortiz a binevoit să ne citească anumite traduceri, în metru ori-

[1] Mihail Eminescu, *Poesie, prima versione it. dal testo rum. con introduzione e note a cura di Ramiro Ortiz*, 1927.

ginal. Erau într-adevăr mai mult decît interesante — frumoase chiar, ceea ce am și găsit de cuviință să-i spunem. Și tot așa ni se par și azi. Iată, de pildă, două versuri (care se întîmplă să rimeze) din *Melancolie :*

> Sembrava che nelle nubi si fosse aperta una porta,
> per cui passava la bianca regina della notte morta.

Sînt frumoase, desigur ; dar frumusețea lor, pentru noi — care ne-am familiarizat cu originalul — care îl știm pe dinafară — care sîntem îmbibați de muzicalitatea lui românească, este și efectul unei lecturi de felul următor :

> Sembrava che nelle nubi si fosse aperta una porta
> (Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă),
> Per cui passava la bianca regina della notte morta.
> (Prin care trece albă regina nopții moartă).

Atît de strîns întovărășim versurile traduse de textul muzical și chiar textul propriu-zis din mintea noastră, că nici nu ne mai reține eliziunea dintre *aperta* și *una,* dificilă și poate urîtă pentru italieni, că nici nu observăm excesul nearmonic [1], de intensitate al consoanelor duble din *della notte,* precum nici lărgirea versurilor de la 14 la 16 și 17 silabe. Astfel încît dilema criticului este aceasta : dacă nu cunoaște originalul, nu poate vorbi despre traducere ; iar dacă îl cunoaște, își revarsă, fără să știe — peste traducere —, impresiile dobîndite direct.

Și în cadrul problemei traducerilor poetice, alături de dificultățile traducătorilor, această altă latură posibilă a aceleiași chestiuni ni se pare aproape tot atît de interesantă.

[1] Nearmonic, pentru muzicalitatea originală *(n. r.).*

Literatura noastră se găsește pe cale de maturizare. Așa spunea critica literară la apariția ca romancier a lui Liviu Rebreanu.

Poeții, deși n-au făcut-o, aveau totuși dreptul să se manifeste în contra acestui mod indirect de a se stabili o ierarhie de valoare între producția obiectivă și cea subiectivă, între acestea neexistînd decît distanțe cronologice.

Este adevărat că romanul nu se descoperă favorizat de redusa experiență de oameni a unui tînăr de optsprezece ani și că abia vîrsta matură, încărcată de observații psihologice, poate construi un complex de situații sprijinit prin diversitatea caracterelor angajate; cum însă se poate preschimba o chestiune de ulteritate, de mai tîrzie producere, în judecată de valoare, devine cu totul inexplicabil.

Cu atît mai mult nu prea se înțelege bine această distincție estetică acordată romanului, cu cît după război lucrau în toată strălucirea o seamă de poeți, care de la Eminescu încoace ne-au sporit incontestabil patrimoniul spiritual; cu cît genul obiectiv nu poate fi socotit mai frumos decît cel subiectiv, numai între scriitorii de aceeași formulă fiind posibilă operația, destul de anevoicasă, a ierarhizării; și, în sfîrșit, cu cît romanul față de poezie trebuie doar clasificat la speța sa.

Că aceeași epocă închide adesea la un loc și mari romancieri și mari poeți, este chiar cazul ultimilor cincisprezece ani ai literaturii noastre.

Dar afirmația despre superioritatea prozei epice asupra cîntecului adolescent a fost lovită în chip cu totul neașteptat de însăși întorsătura pe care formula autobiografică a dat-o romanului.

Cînd apărea *Ion* al lui Rebreanu, literatura noastră „era pe cale de maturizare", adică spiritul românesc înainta în vîrsta coaptă spre creația obiectivă

Ce s-a întîmplat însă ? Lirismul, a cărui sferă se constatase cu vădită satisfacţie că fusese depăşită, cutropea după o progresiune uluitoare preocupările prozei şi se răzbuna de injustiţia criticii, inundînd îngrijorător cele mai interzise domenii. Am dobîndit astfel eseul, cu alte cuvinte, lirizarea ideilor, şi romanul analitic, autobiografic sau subiectiv, adică lirizarea epicii.

Ar fi urmat ca, faţă de abundenţa romanului de azi, critica să-şi desăvîrşească judecata schiţată la început şi să constate simplu, dar logic, că „sîntem în plină maturitate de spirit creator".

N-am văzut nicăieri formulîndu-se această judecată, necesară de consecuţie, ceea ce însemnează cu toată evidenţa punerea de către timp a lucrurilor la punct : maturitatea de vîrstă nu însemnează numaidecît maturitate estetică, dacă ne referim la un popor.

Cu toate acestea, deşi erezia de a aşeza proza narativă mai sus, pe scara valorilor, decît poezia nu se exprimă azi de-a dreptul, se încearcă altceva, un fel de sprijinire de departe a vechii afirmaţii, şi anume ierarhizarea formulelor romanului în avantajul celei autobiografice.

Raţionamentul ar fi cum nu se poate mai clar : romanul atestă maturizarea unei literaturi — romanul analitic este superior romanului obişnuit — romancierii noştri sînt, cei mai mulţi, analişti — deci literatura română se află în plină maturitate. Vom recunoaşte de la început că acest raţionament compus pleacă de la sofismul de speţă *error fundamentalis*, a primei judecăţi, care la rîndul ei a fost produsă de un alt sofism, acela de genul *„ambiguităţii termenilor"* : căci numai jucînd mintal pe dublul sens al cuvîntului „maturitate" (ulterior şi superior), s-a putut obţine o concluzie atît de necorespunzătoare în fapt adevărului.

Fie potrivit recomandărilor sofistice arătate, fie mai degrabă pe cale de adoptare istorică a unor modele străine, chiar romancierii noştri par a crede în superioritatea compunerilor de factură analitică asupra celor îndeobşte zise epice. Convingerea acestora, deşi neexprimată, o putem deduce din stăruinţa lor în manieră.

Lăsînd deoparte provenienţa ei în timp ca prea cunoscută, ultima formulă de roman, situată teoretic, răspunde din opoziţie aceleia poliţiste.

Iată cum. Narațiunile polițiste perindă filmul faptelor într-un tempo ca și fără respirație, autorii lor apăsînd pe un fel de accelerator cinematic al acțiunii.

Se realizează astfel epicul pur, în care evenimentele, gonite trepidant, nu au răgazul să se întemeieze psihologic, rămînînd ca înlănțuirea și dezlănțuirea lor să fie produsul nu atît al inteligenței, cît al vioiciunii ei, adică al istețimii.

De aceea, de altfel, asemenea opere odihnesc spiritul: pentru că întîmplările se alungă pe suprafața conștiinței noastre, fără să-i ceară o mai adîncă participare. Neangajați în sentimente, cu alte cuvinte, pacificați în ființa trăitoare, sîntem de față numai la complicațiile și ex-plicațiile unei povestiri demonstrative.

Romanul analitic ocupă teoretic celălalt antipod al prozei narative. Cu interesul retras din epicul pur, valoare mecanică — precum se văzu —, dar și de la legitima îndreptățire psihologică a caracterelor și acțiunilor, romancierul modern ține în loc năvala faptelor prin felul acela de dispozitiv *au ralenti* al analizei.

După cum o săritură de cal s-ar descompune prin ralantisorul cinematic în toate sforțările succesive ale sistemului mușchiular, mai întîi, și în toate pozițiile trupești intermediare apoi, dinamismul anecdotei suferă un fel similar de dezmembrare, o disoluție chiar, pentru ca atenția scriitorului să se fixeze pe amănunțirea mobilului intern al oricărui act de viață.

De cele mai multe ori, însă, interesul artistic alunecă exclusiv asupra funcționalității psihice, ale cărei minime mișcări subconștiente sînt aduse pe planul conștiinței depline. Și cînd Proust își intitulează un capitol de roman *Cuceririle Neregulate ale Uitării*, înțelegem fără dificultate că romancierul modern, urmînd unei curiozități intelectuale de cunoaștere, intercalează în opera sa *eseul*, care adaugă rezultatelor analizei problematica stărilor de simțire analizate.

În asemenea noi condițiuni de creație, romanele, altădată compacte prin numărul imens de personaje și situații, stufoase — cum se zice —, devin mai puțin cuprinzătoare ca oameni și împrejurări, rămînînd însă tot atît de compacte (cazul citat) prin stufărișul de rădăcini morale ale acestora.

Ba încă, analiza cea mai pătrunzătoare fiind autoanaliza, citim azi cărți într-un personaj sau două, material de expe-

rienţă sufletească proprie, în care introspecţia ca metodă psihologică ia locul intuiţiei ca mijloc artistic, citim adică adevărate autobiografii, romane subiective.

Cît priveşte estetica naraţiunii, dacă factura poliţistă desfăşoară galopant o paradă de fapte neverosimile şi de abilităţi ale inteligenţei, fără cauză lăuntrică, aceea analistă şi autobiografică, la egală depărtare de centrul vieţii, dar opusă primei, descompune, expune, într-un cuvînt, „dizertează" psihologic. Concluzia : amîndouă ţintesc sau ajung involuntar la deosebite satisfacţii intelective.

Cu aceste lămuriri elementare, a socoti superioară noua ţinută a prozei epice faţă de comportarea obişnuită a romancierilor, care traduc prin acte externe mişcări de conştiinţă, vine ca o strictă obligaţie logică să preferăm pe Sax Rohmer sau Agatha Christie lui Tolstoi. E destul de ridicol, dar aci ajung prelungirile mintale şi demonstrative ale unei mici, la origine, deviaţii estetice.

S-a înţeles fără îndoială că perspectiva teoretică de mai sus cuprinde numai riscurile manierei analiste, nespunînd nimic în contra unor romancieri, cînd nu sînt psihologi sau eseişti, ca Proust sau, de la noi, Camil Petrescu şi Hortensia Papadat-Bengescu.

Şi va fi fiind acum aproape limpede cît de arbitrar lucru este a ierarhiza formulele de artă.

În toate arătările critice de pînă aci am fost întărit de citirea trilogiei lui Şalom Aş, *Petersburg, Varşovia* şi *Moscova,* în traducerea lui F. Aderca.

Cum s-a întîmplat să numim altădată justa manifestare a prefacerilor sufleteşti în valori dinamice exterioare, *romanul roman* adică, opera lui Şalom Aş dă o admirabilă ilustraţie acestei mai vechi, deşi — cred — mai valabile teorii epice, care respinge deopotrivă prolixitatea analizei, cît şi galopul naraţiunii poliţiere.

Sentimentul capodoperei stăpîneşte tot timpul pe cititor, cu scurte delăsări poate în volumul al treilea.

Cele o mie de pagini, cîte conţine lucrarea întreagă, privesc viaţa judaică la sfîrşitul regimului ţarist şi începutul marii revoluţii ; viaţa evreilor bogaţi la Petersburg, a sărăcimii socialiste la Varşovia, a tuturora sub revoluţie la Moscova ; viaţa asimiliştilor şi sioniştilor, specificul aspiraţii-

lor unui popor dezmoștenit, dar în același timp și umanitatea lui, care îl contopește cu restul ființelor gînditoare.

Nici un moment problemele filosemitismului sau antisemitismului nu turbură percepția artistică, cititorul fiind prea absorbit de economia operei, de legitimitatea situațiilor, de adevărul caracterelor.

La Petersburg trăiește, înainte de război, marele avocat Solomon Ossipovici Halperin, care, deși evreu, are legături cu guvernul, cu nobilimea, cu burghezia și foarte deseori chiar cu mizerabilul popor — el — avocatul ilustru al cauzelor drepte. Soția sa : Olga Mihailovna, copiii : frumoasa Nina și tot atît de frumosul Mișa, o familie de evrei asimilați, care se comportau rușește în „Maica Rusie". În același timp cu Halperin și în același mediu, Gabriel Haimovici Mirkin, bancher vestit, mare industriaș al Rusiei, prim acționar al liniei ferate transsiberiene, aprovizionînd căile ferate ale împărăției cu traverse din pădurile sale și ajutînd bănește mai toate întreprinderile naționale, ținut ca un atît de înflăcărat patriot, încît nu avusese nici un contact sufletesc consîngean. Ba încă din tinerețe se căsătorise cu o creștină de bună familie, căsnicie care, după ce dăduse pe Zaharia, se desface cu plecarea mamei în străinătate, unde și moare. Zaharia, deși își amintea prea puțin, dar obsesiv, de blîndețea maternă, ceva mai mult de doica sa, care îl crescuse în aceeași afecțiune pînă spre adolescență, află de la Elena Stepanovna, fostă actriță și amantă a tatălui său încă de pe vremea căsătoriei, cum s-a întîmplat plecarea mamei. Totul îl îndepărtează de Haimovici Mirkin, sporindu-i dragostea pentru refugiată. Licențiat în Drept, intră ca secretar de avocat la Ossipovici Halperin, ca o discretă demonstrație în contra întreprinderilor uriașe ale tatălui. Aci cunoscu pe întîii nevoiași ai rasei, veniți să ceară sprijinul avocatului. Se născu în el o nesfîrșită milă, care îl copleși cu totul, cînd, conducînd o evreică să se adăpostească provizoriu la adresa indicată de Halperin, descoperi un bordel, a cărui patroană — altă evreică, Cvasniecova, dar stăpînă caritabilă și habotnică — își ascundea, în vecinătatea salonului de petrecere lumească, semenii veniți fără îngăduința oficială la Petersburg. Aci cunoscu Zaharia Mirkin pe doamna Hurwitz, soția zdravănă a profesorului Hurwitz din Varșovia, sosită spre a-și scăpa de Siberia pe fiul revoluționar. Tot aci luă el cunoștință de

adevărata viață evreiască, se simți devenind evreu și începînd să iubească, prin rugăciunile înălțate, alături de desfrîul trupesc, pe acești oropsiți, pe Dumnezeul lor. Între timp Haimovici Mirkin și Ossipovici Halperin hotărăsc să unească viața lui Zaharia cu aceea a Ninei. Tinerii se logodesc, dar Zaharia arată — potrivit acelui complex oedip din teoriile freudiene — mai multă înclinare pentru mama Ninei, cocheta vîrstnică Olga Mihailovna, căreia de altfel mărturisindu-și curioasa pasiune, aceasta îi cedează. În conștiință cu greutatea păcatului săvîrșit, păcat deoarece amesteca în el, fără să-și dea seama, imaginea mamei sale, fuge acasă să se sinucidă ; ceea ce însă nu izbutește. Printr-o scrisoare, rupe logodna cu Nina, ca fiind nedemn de puritatea ei, și pleacă în lume să-și unească destinul cu oropsiții consîngeni, întîlniți în încăperea-capelă de lîngă salonul dezmățului. Galantul Gabriel Haimovici Mirkin, care tot timpul arătase viitoarei nurori o atenție suspectă, spre a da o reparație de onoare frumoasei Nina, atît de grav jignită, îi propune să accepte moștenirea întregii lui averi, ceea ce fosta lui viitoare noră nu admite decît ca soție. Din logodnica fiului, Nina devine așadar logodnica tatălui, muieraticul Mirkin. Iar Zaharia, rătăcind de-a latul Rusiei printre semeni și transformat în adept al statului național palestinian, propagă sionismul și astfel ajunge în Varșovia la vechea cunoștință din adăpostul clandestin al doamnei Cvasniecova, la doamna Rașel Leia Hurwitz.

Așa începe volumul al doilea, *Varșovia.* Dacă am căutat să reducem la o singură pagină evenimentele primului volum, nu cu intenția de a rezuma întreaga trilogie am făcut-o, ci ca să arătăm cîtă complexiune de fapte pot cuprinde trei sute de pagini. Cine va citi *Petersburg,* după ce mai întîi îi va fi cunoscut schița anecdotică de mai sus, se va uimi desigur de adîncimile morale care se ascund sub un atît de scurt rezumat, întîrziind asupra episoadelor sacrificate aci trebuinței succinte de a expune în fugă, și va deschide nerăbdător *Varșovia* și *Moscova.*

În cazul că un critic va face aceasta, el va observa frumusețea „etern actuală" a romanului roman, dreapta cumpănire adică, în sinteza creației, a dinamicii interioare cu aceea exterioară.

Răsfoind o serie de manuale didactice, observam cîteva neajunsuri în felul de întocmire al celor de literatură. Alegem pentru acum din observațiile noastre numai atît : scrupulul pedagogic ucide sistematic poezia. Se dă pra mare atenție teoriei genurilor. Iar cînd este vorba de caracterizări critice, sublegii, ode, pasteluri, cîntece etc., judecata transmisă oficial — prejudecata deci și clișeul rutinar se lăfăiesc ; ba, deseori, astfel de formule-tip vor să cuprindă absolut chiar poezii, care la apariție au răsturnat gusturile decretate oficial, leneșe prejudecăți și clișeele vremii.

La faptul unor asemenea caracterizări moarte, ca o împrejurare agravantă vine să se adauge acela de a propune admirației tinerești a școlărimii opere de-a dreptul stupide. Cum însă toată suflarea didactică, de cînd există la noi învățămîntul literaturii naționale, a acceptat fără obiecții anumite false valori, nici un autor de cărți literare școlărești nu vrea să indispună autoritatea respectivă, înlăturîndu-le. E cazul prea cunoscutei idile *Rodica* de V. Alecsandri. Am cercetat cele mai noi manuale și în toate, fie lîngă tabloul în reproducere *Primăvara* de Grigorescu (o codană privind doinitor undeva ; alături doniță și urciorul cu răcoare ; jurîmprejur pajiștea), fie neilustrată, aceeași inepție poetică exemplifică teoria idilei. V-o amintiți, desigur :

Purtînd cofița cu apă rece
Pe ai săi umeri albi rotunjori,
Juna Rodică voioasă trece
Pe lîngă junii sămănători.

Ei cu grăbire îi sar în cale,
Zicînd : „Rodică, floare de crin,
În plin să-ți meargă vrerile tale
Precum tu, dragă, ne ieși cu plin !

Să-ajungi mireasă, s-ajungi crăiasă !
Calea să-ți fie numai cu flori,
Și casa casă, și masa masă,
Și sînul leagăn de pruncușori !"

Cu grîu de aur ei o presoară,
Apoi cofița întreagă o beu.
Copila rîde și-n cale-i zboară
Scuturînd grîul din părul său.

Această poezie atît de artificioasă și „gătită", ca o fată de țară, care, mergînd la tîrg, își bagă mai întîi nasul în sacul cu făină și apoi obrazul în cel de boia de ardei, este dată încontinuu drept mostră de viață rustică românească. Să fie adevărată susținerea manualelor ? O cercetare oricît de sumară a elementelor de compoziție ne va duce la concluzii cu totul opuse.

În primul rînd, n-am auzit niciodată ca vreo țărancă să se cheme Rodica. Acest nume, evident orășenesc, vine de la *rodie*, fruct al unui pom necunoscut multă vreme pămîntului nostru, și se va fi botezat cu el întîia dată cine știe ce odraslă burgheză, cu trupul pufos și ferit de arșițele grele. Totuși, după cum azi se întîmplă să găsim cîte o Margaretă sau Olgă într-un fund noroios de cătun, să admitem că și pe vremea fericitului bard contagiunea onomastică urbană ajunsese atît de departe, încît nu Rada, deci Rădica (Stanca, Ioana etc.) erau nume cîmpenești, ci Rodica.

În sfîrșit, această improbabilă Rodică ținea doniță cu apă „pe ai săi umeri". Oricît de interesant și grigorescian ar fi tabloul, nu rămîne mai puțin neverosimil, neromânesc. Caracteristic pentru țăranca româncă în felul de a aduce apă este așezarea cofei în cap, pe o așa-zisă glamnică, iar nu pe umăr. „Cofița... pe ai săi umeri" arată o reminiscență cărturărească, mai curînd, desigur, a poetului decît a nevinovatei Rodica, amintire de ușurele cunoștințe umaniste, de scene poate, reprezentînd fragmente decorative de viață antică, văzute de Alecsandri prin teatrele Apusului. A scris el „cofiță", dar fără îndoială că dulcele bard citea pentru sine „amforă", bucurîndu-se intim de această nouă și personală dovadă a romanității noastre.

Dar umerii Rodicăi ? erau „albi, rotunjori", aşa cum decolteul boieroaicelor la seratele de gală la care poetul de lume bună va fi participat de atîtea ori, îi lăsa să se vadă ; şi chiar Rodica trebuie să fi fost, ea însăşi, mlădiţă boierească, deoarece, dacă socotim decolteul împrumutat, umerii putem crede că îi aparţineau. Căci „albi, rotunjori" erau şi sînt numai acei umeri, nepriviţi de arşiţa cumplită a şesului, frăgeziţi în umbra iatacelor şi legănaţi, pe acea vreme, de vreun cadet, în valsuri molatice sau cel mult frămîntaţi puţin la polcă. De aceea ne-am întrebat totdeauna, cînd analizam în faţa elevilor această idilă românească, dacă nu cumva condeiul lui Alecsandri, vrînd să schiţeze o ţărancă chipeşă, n-a lunecat pe umerii madonici ai cine mai ştie cărei domniţe amatoare de travestiuri rustice.

Cititorul va observa cum chiar „sămănătorii", care „sar în calea" acestei actriţe, sînt mai întîi complimentoşi în stilul curb al veacului al XVIII-lea francez ; o numesc „floare de crin", scumpă şi regală ornamentaţie franceză, cînd poate cicoarea cîmpului sau macul sălbatic se găseau lîngă gleznele şi genunchii lor ; „cu grîu de aur ei o presoară", aşa ca pentru frumuseţea alegoriei ; şi numai apoi beau apă din cofiţă.

Şi pentru ca grupul alegoric să se desfacă tot scenic, Rodica e pusă să rîdă, şi să fugă, „scuturînd grîul din părul său". (Urmează aplauze ?)

Acest amalgam de elemente atît de contradictorii, această Rodica „junâ" care, cu gestul amforei, se închipuie trecînd printre coloanele romane, deşi înţepăturile miriştii româneşti ar fi trebuit să o aducă la realitate — care cu umerii pudraţi (căci numai astfel pot fi albi după ce soarele îi arămise) —, se declară fiică a pastoralei franceze — creaţie a saloanelor veacului al XVIII-lea ; aceşti semănători cărora floarea de crin le este mai familiară decît cicoarea sau colilia şi cărora poetul le-a ascuns între versuri frizura de domnişori cabotini ; această mizerabilă poezie, în sfîrşit, ilustrează totuşi în manualele didactice, cu toată artificiozitatea ei, cu tot placajul ei de simplu şi ţărănesc, specia literară : idila.

Fără *Rodica* însă şi altele la fel, Comisia de la Ministerul Instrucţiunii nu aprobă manualul. Şi beneficiile de pe urma cperelor altora, oricum ar fi acestea, sînt pe drept cuvînt mai ispititoare decît observaţia critică, oricît de dreaptă.

Cititorul acelei *Petite Anthologie Poétique Surréaliste,* apărută în 1934 (Ed. Jeanne Bucher), deosebește ultima formulă de poezie franceză după expresia violentă în primul rînd, notă de-a dreptul romantică, dacă e vorba să o raporteze la tipurile literare istorice. În acest înțeles de brutalitate a percepției estetice, André Breton are dreptate să-și socotească atîția scriitori iluștri, printre care Dante și Shakespeare, ca înaintași. Cît privește pe Dante, exemplele de suprarealism din *Divina Comedie* pot constitui o adevărată recoltă, cu condiția, de la sine înțeleasă însă, ca fragmentele respective să fie considerate în ele însele, rupte adică din întregul operei. Iată un tablou desprins din *Infern* (Cînt. XXVIII):

„Văzui pe unul dintre acești blestemați ai soartei (mi se pare că îi văd încă) mergînd cu jalnica turmă ca și ceilalți, dar fără cap: și-l ținea în mînă atîrnat ca pe un felinar cu care avea aerul că își luminează drumul. Acest cap se uita la noi, iar gura i se jeluia: «Vai!». Cum pot exista două trupuri într-unul singur și un singur suflet în două trupuri? Numai născocitorul unor astfel de chinuri știe cum pot să se împace ele cu legile naturii. Cînd ajunse lîngă pod, păcătosul își săltă capul cu mîna ca să-i aud mai deslușit bocetele: «Privește-mi crunta suferință, tu care din timpul vieții poți vedea împărăția morților! Fost-ai martor la munci groaznice? Află, dacă vrei să vorbești cîndva despre mine, că eu am fost, nu altul, Bertrand de Born, care am dat sfaturi de moarte regelui Jean. Am înarmat feciorul împotriva tatălui: Așitofel însuși n-a aţîţat, prin mai lașe propuneri, pe Absalon împotriva lui David. Și fiindcă despărțeam vieți născute să trăiască împreunate cu duioșie, îmi port capul despărțit de principiul său, care rămîne în acest biet trunchi.»"

Suprarealismul ar putea fi ilustrat de asemenea cu partea din *Infern*, în care poetul întîlnește pe Mahomet despicat de sub bărbie (măruntaiele revărsate sîngeră) pînă „jos", cum se exprimă în traducere delicatul bun-gust francez, deși în original locul e arătat pe numele său cu multă precizie organică — ceea ce corespunde mai mult dorinței suprarealiștilor —, cu tabloul regilor din *Purgatoriu* și cu oricare alt fragment desprins, cum bine se înțelege, și scuturat de atmosfera teologică a operei. Dacă dăm valoare independentă acestor tablouri dantești, în care figurile de oameni apar luminate numai pe un obraz și o putere necunoscută supune la atrocități fizice niște inconsistente duhuri, găsim în ele cu adevărat violența, de viziune și expresie, ca și filmul oniric, pe care André Breton și-a întemeiat estetica sau, mai precis, experiențele sale.

Din antologia pe care ar trebui s-o discutăm în cuprinsul ei nu extragem exemple, deoarece mai nicăieri nu aflăm incoerența visului modelată de nevoia artei ; de altfel, cum arta încheagă și unifică, nici nu are dreptul critica să aștepte de la suprarealiști opere contemplabile ; căci, așezîndu-se de bunăvoie la periferia literaturii, aceștia tind în principal să creeze numai o stare de spirit și nu o estetică. De aceea, lăsînd deoparte cele cîteva scăpărări, dar și scăpări, poetice prin care autorii lor ies din suprarealism, ne întrebăm cum de recurg ceilalți la mijloace de pătrundere în public, la antologii — colecții adică de frumuseți artistice exemplare. Pentru a vedea cît de contrazicător lucru este suprarealismul în antologie, să căutăm mai întîi a-l cuprinde teoretic.

Termenul, André Breton și Ph. Soupault l-au găsit în Guillaume Apollinaire ; și umplîndu-l cu înțelesul germanic, mai precis : swedenborgian, de „rêverie supernaturaliste", descoperit în Gérard de Nerval, și l-au însușit. În cel dintîi *Manifeste du Surréalisme* (Kra, 1924), Breton articulează următoarea definiție, întocmită ca pentru dicționarele academice : „Suprarealism, s.m. Automatism psihic pur prin care se propune a exprima, fie verbal, fie în scris, fie în oricare alt fel, funcționarea reală a gîndirii. Dicteu al gîndirii, în afară de orice supraveghere a rațiunii, lipsit de orice preocupare estetică sau morală". Analiza sumară descoperă în această definiție o serie de implicații privind care psihologia, care arta.

Prin „funcționarea reală a gîndirii", Breton înțelege desfășurarea nestînjenită a conștiinței, starea ei de absolută liber-

tate ; iar prin „automatism psihic pur" și „dicteu al gîndirii" el recomandă stenografierea strictă a proceselor sufletești, transcrierea fidelă și directă a impresiilor, reprezentărilor, sentimentelor și ideilor unui moment de viață. Arta scrisului devine astfel notarea cea mai simplă, și hîrtia pe care înregistrăm sumar, dar veridic, toate modificările întîmplătoare ale conștiinței, capătă calitate fotografică. La dreptul vorbind, avînd a reproduce mișcarea imaginilor interioare, ar trebui să ne transformăm față de noi înșine în aparate de fotocinegrafie. Cum însă stările sufletești obișnuite nu ating niciodată libertatea extremă, care se cere, interesul personal, estetica și etica îngrădindu-le fiecare deosebit, organizîndu-le, cu alte cuvinte, în jurul unei anumite direcții și restrîngîndu-le, prin urmare, suprarealistul va pîndi fluxul vieții inconștiente, care va depune pe țărmuri tot ceea ce interesul personal, estetica și etica, dezaprobînd, aruncase la fund. Astfel momentele de delir, stările demențiale și orice altă împrejurare, cum ar fi cazurile mediumnice, prin care conștiința se eliberează de controlul fie al rațiunii, fie al voinței, dobîndesc un preț de cunoaștere cu totul străin de linia normală a vieții, luminînd brusc adîncimi de cuget abisale. De aci provine atît aspectul clinic de fișă medico-psihologică al producției suprarealiste, cît și îndreptățirea, de noblețe ușor afișată, a ultimilor poeți de a se recomanda de la filozofia modernă a Inconștientului.

Dar suprarealismul, tinzînd să se alimenteze din zonele sufletești subliminale, are la îndemînă, pe lîngă împrejurările psihiatrice, care rămîn extraordinare, resursele normale ale stării de vis. Căci condiția psihologică a visului este tocmai absența oricărei constrîngeri venite din partea interesului personal, estetic sau etic. În redusa activitate din timpul nopții, lăsînd curs liber dorințelor cenzurate în timpul zilei de instinctul de conservare, de ideea de frumos sau concepția de viață, cîștigă prin libertate în adîncime ceea ce pierde ca întindere. Așadar jocul imaginilor în somn este pentru suprarealiști o metodă normală de cunoaștere a marilor adevăruri din inconștient. Singura piedică — fericită, după cum vom vedea numaidecît — în calea cunoașterii depline e memoria, care nu reține exact amănuntul oniric ; dar din întregirile ei cu datele realității se naște obiectul nou de atenție al acestor poeți : suprarealitatea. Și astfel Saint-Pol-Roux scria pe ușa locuinței sale „Poetul lucrează", ca să nu fie supărat de vizitatori, iar

apoi... se culca. Fie deci vorba de cazuri psiho-patologice, cazuri mediumnice sau numai onirice, suprarealismul urmăreşte „crizele de conştiinţă" în ele însele, independent şi chiar în contra esteticii.

Definiţia lui André Breton mai cuprinde acel „dicteu al gîndirii, în afară de orice supraveghere a raţiunii, lipsit de orice preocupare estetică sau morală". Spiritul de negaţie suprarealiştii l-au moştenit de la dadaişti, cu care au convieţuit cîtva timp, de altfel. Cînd Breton se revolta împotriva logicii, scriind : „Este foarte îngăduit să numim Poem aceea ce obţinem prin strîngerea cît mai gratuită la un loc... a titlurilor şi fragmentelor de titluri tăiate din jurnale", se găseşte încă în chiar plin dadaism : Tristan Tzara nu recomanda poeţilor nimic altceva prin reţeta „cuvintelor în pălărie", scoase la întîmplare. Cît priveşte estetica, *Al Doilea Manifest Suprarealist* (Kra, 1930) e categoric : „Suprarealismul n-are nici un interes să ţină socoteală de ceea ce alături de el se produce sub pretext de artă". Cum să nu pară atunci curios faptul de a vedea pe André Breton şi pe elevii săi în antologii ? Şi nu este nonsens să fie cuprinşi aceştia în istoriile literare ? Totuşi, împotriva doctrinei lor, stăruinţa de a se prezenta publicului în cîte o antologie arată pe literaţii incurabili, care mai curînd sau mai tîrziu îşi vor părăsi „şeful" pentru a se închina cel puţin artei, dintre idolii răsturnaţi altădată. De altfel în *Second Manifeste du Surréalisme*, André Breton se răfuieşte ca un om politic cu aceia care l-au trădat şi anume cu Naville, Morhange, Desnos, Ribemont-Dessaignes, Nougé etc., neînţelegînd că poezia nu poate fi făcută să servească psihologiei. Cu toate acestea, Breton este încă hotărît „să nu se sileasca la altceva decît la rezolvarea unei probleme psihologice". Îl vom crede cînd va refuza serviciile de publicitate literară.

CUPRINSUL

Prefață 5

POEȚI

Tudor Arghezi I *Cuvinte Potrivite* . . . 11
II *Cărticică de Seară* . . . 25
III *Ce-ai cu Mine, Vîntule ?* . . 30
G. Bacovia I *Plumb* 34
II *Comedii în Fond* 39
Lucian Blaga — *Lauda Somnului* 42
Adrian Maniu — *Cîntece de Dragoste și Moarte* . 52
Ion Pillat I *Caietul Verde* 57
II *Țărm Pierdut* 61
III *Poeme într-un Vers* 64
George Gregorian — *Lumini de Seară* . . . 71
O perspectivă asupra poeziei noastre actuale (Mihail Dan, Horia Stamatu, Emil Gulian, Virgil Gheorghiu, Dan Botta, Barbu Brezianu și Simion Stolnicu) 75
Semne noi de lirism 99

PROZATORI

N. Iorga — *Oameni Cari au Fost* 111
M. Sadoveanu — *Cazul Eugeniței Costea* . . . 118
Hortensia Papadat-Bengescu — *Logodnicul* . . 121
Gib I. Mihăescu — *Donna Alba* 125
Tudor Arghezi — *Cimitirul Buna-Vestire* . . 130
E. Lovinescu, romancier I *Mite* 136
II *Bălăuca* 140
Matei I. Caragiale I *Remember* și *Craii de Curtea-Veche* 150
II *Opere* 158
Dem. Theodorescu — *Robul* 162
Ioachim Botez — *Însemnările unui Belfer* . 166

Mihail Celarianu — *Femeia Șingelui Meu* . 170
Ion Iovescu : Un „Creangă" al Munteniei . . 173
Ion Al. Brătescu-Voinești sau Literatura Venerabilă 178

CRITICI ȘI ESEIȘTI

Titu Maiorescu — *Însemnări Zilnice* . . 187
E. Lovinescu — *Memorii* (III) . . . 202
Camil Petrescu sau Despre „Autenticitate" . 209
G. Călinescu — *Opera lui Mihai Eminescu* . . 216
M. D. Ralea — *Valori* 225
Tudor Vianu despre Ion Barbu sau Critica și Poezia. 230
Șerban Cioculescu — *Corespondența I. L. Caragiale — Paul Zarifopol* sau O Familie de Spirite 236
Lucian Blaga — *Orizont și Stil* 247
N. Davidescu și Controversa Caragiale . . 252
Eugen Ionescu — Comentar întîmplător 260
Lucian Boz — *Cartea cu Poeți* . . . 263
Carnet 266

ESEURI

Problema criticii literare I Stilul Critic . . 273
II Despre o modalitate a judecății literare . . . 285
III Dubletele artistice 298
Tradiția Conceptului Modern de Poezie . . 312
Boileanu și Timpul Nostru 337
Jacques Maritain — *Frontières de la Poésie* .. . 349
Poemele lui Edgar Poe în Românește . . 351
Romanul Roman 368
Rodica 374
Suprarealismul în Antologie 377